36449

National Library of Canada / Bibliothèque nationale du Canada

CANADIAN THESES ON MICROFICHE / THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE

NAME OF AUTHOR/*NOM DE L'AUTEUR* Joseph E. Nnadi

TITLE OF THESIS/*TITRE DE LA THÈSE* L'exotisme tropical chez Baudelaire

UNIVERSITY/*UNIVERSITÉ* Univ. of Alberta

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED/ *GRADE POUR LEQUEL CETTE THÈSE FUT PRÉSENTÉE* Ph.D

YEAR THIS DEGREE CONFERRED/*ANNÉE D'OBTENTION DE CE GRADE* 1978

NAME OF SUPERVISOR/*NOM DU DIRECTEUR DE THÈSE* ~~Prof~~ Dean C.H. Moore

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

DATED/*DATÉ* Feb 27, 1978 SIGNED/*SIGNÉ* J.E. Nnadi

PERMANENT ADDRESS/*RÉSIDENCE FIXÉ* Department of Languages,
University of Nigeria, Nsukka,
Nigeria

NL-91 (3-74)

National Library of Canada

Cataloguing Branch
Canadian Theses Division

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada

Direction du catalogage
Division des thèses canadiennes

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

NL-339 (3/77)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

L'EXOTISME TROPICAL CHEZ BAUDELAIRE

by

© Joseph E. Nnadi

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1978

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled

L'EXOTISME TROPICAL CHEZ BAUDELAIRE

submitted by

JOSEPH NNADI

in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in French Literature.

.....
Supervisor

.....

.....

.....

.....

.....
External Examiner

Date February 2, 1978

To Chinyere, Chukwuemeka, and Ngozi

RESUME

L'oeuvre poétique et critique de Baudelaire traite souvent de la végétation, de la population et des moeurs sociales dans les "Tropiques." Pourtant, l'exotisme tropical de Baudelaire n'est ni documentaire ni pittoresque. Cet exotisme naît chez lui d'un besoin spirituel: de son passéisme philosophique, de son goût d'évasion et de sa mystique de la douleur. Ces trois éléments de la pensée et de l'esthétique baudelairiennes marquent les trois périodes de son exotisme tropical.

Au cours des années 1842-1848, cet exotisme est caractérisé surtout par le passéisme philosophique. Dans ses écrits de cette période, Baudelaire peint un monde tropical paradisiaque et une population indigène naïve, simple et heureuse, "comme l'enfant." Ce monde et cette population semblent propres à l'Eden perdu, aux "époques nues" des premiers âges de l'Humanité. A partir de cette époque, Baudelaire fait également l'éloge du "Sauvage," calqué sur les Grecs et les Romains de l'antiquité, sur les Indiens nord-américains et sur les chefs de tribus africaines. C'est l'époque où s'affirme l'influence de George Catlin et d'Eugène Delacroix.

Au cours des années 1848-1957 paraissent les poèmes et les poèmes en prose de la rêverie où Baudelaire évoque un monde tropical féerique, irréel et irréalisable. C'est un monde plus loin que l'Inde et que la

Chine, bref, un monde extra-terrestre, que décrivent des pièces telles que "Moesta et errabunda" ou "Les Projets."

On trouve dans l'oeuvre baudelairienne de 1857 à 1865 ce qu'on peut appeler une "peinture de moeurs" tropicales. Baudelaire s'intéresse aux phénomènes sociaux tels que la prostitution, l'esclavage, la vie soldatesque dans les colonies et la souffrance de l'homme de couleur en dehors de son "habitat naturel." Ces phénomènes sociaux attisent, chez Baudelaire, sa mystique de la douleur et prennent dans ses écrits un caractère universel, celui de la condition humaine. La sympathie que Baudelaire semble éprouver pour les autochtones des pays tropicaux naît à la fois de son dandysme spirituel et de sa pensée sociale, anti-bourgeoise.

Malgré quelques tendances à l'objectivité dans le portrait baudelairien du monde tropical, ce monde reste au fond une fiction. Le Sauvage à la "grandeur native," le paysage tropical promettant un bonheur paradisiaque, l'âme enfantine de la population indigène, même la beauté physique de la femme noire, tous ces éléments de l'exotisme tropical de Baudelaire n'existent que pour nourrir son imagination poétique et son goût insatiable de l'Idéal. Il en résulte que l'étude de l'exotisme tropical chez Baudelaire nous révèle la pensée, la sensibilité et l'esthétique du poète plutôt que le monde tropical réel.

ABSTRACT

Baudelaire's poems and critical works often refer to the vegetation, the population and the way of life in the "Tropics." However, his tropical exoticism is neither documentary nor picturesque. His exoticism fulfills a spiritual need and arises from his philosophical "passéisme," his desire for evasion and his philosophical attitude to human suffering. These three ingredients of Baudelaire's esthetics and thought seem to characterize the three periods of his tropical exoticism.

In the years 1842 to 1848, it was marked principally by his philosophical longing for the past. In his works of this period, Baudelaire portrays a paradisical tropical world and an indigenous tropical population of child-like naïveté, simplicity and happiness. This world and this population remind one of a lost Paradise, of the "époques nues" of Humanity's early years. This is the period when Baudelaire sings the praises of the "Savage," modelled after Ancient Greeks and Romans as well as North American Indians and African tribal Chiefs. This is also the period when Baudelaire is most influenced by George Catlin and Eugène Delacroix.

In the years 1848 to 1857, Baudelaire produces poems and prose poems of "rêverie" which evoke a tropical world that is fairy-like, unreal and unrealisable. "Moesta et errabunda" and "Les Projets" are

typical of this group of poems and describe a world that is farther away than India or China, in other words, beyond the confines of this earthly world.

Baudelaire's works from 1857 to 1865 contain what could be called a "social portrait" of the "Tropics." Baudelaire dwells on such issues as prostitution, slavery, military life in the colonies and the sufferings of the coloured man living away from his "natural habitat." These social phenomena excite his mysticism of suffering, and in his writings assume the universal character of the Human Condition. Baudelaire's sympathy for tropical aborigines arises from his spiritual dandyism as well as from his social philosophy which is anti-bourgeois.

Despite some tendency towards objectivity in Baudelaire's portrayal of the tropical world, this world remains essentially a fiction. All the elements of his tropical exoticism--the noble Savage, tropical nature with the paradisical happiness it seems to offer, the child-like simplistic tropical soul, even the physical beauty of the coloured woman--tend to correspond to the poet's imagination and to his quest for an unattainable Ideal. For this reason, a study of Baudelaire's tropical exoticism reveals the poet's philosophical thought and esthetics more than the realities of the tropical world.

ACKNOWLEDGEMENTS

I am greatly indebted to Dr. C.H. Moore, Associate Dean of Arts, The University of Alberta, for his guidance throughout the course of this study. Despite his numerous responsibilities in the University, he gave of his time and talent most generously and was always available for consultation. In the course of my research and particularly in the area of bibliography, Dr. Moore's scholarship in the literature and art history of the nineteenth century was of invaluable help to me. I would like here to offer him my most sincere expressions of gratitude.

I am equally grateful to Professor J.A. Creore, Chairman, Department of Romance Languages, for her interest in the progress of my work. She offered very useful suggestions as well as administrative support when they were most needed.

My thanks also go to all the members of my supervisory committee, particularly to Dr. C. Dimić and Dr. E.J.H. Greene, for their time, their criticism and their very useful suggestions.

It is impossible to mention the numerous friends and colleagues who were of assistance at one time or another. My former teacher, Dr. (Mrs.) J.G. Bromfield, offered her very valuable suggestions from as far away as Nairobi, Kenya. With my good friend, Yves Puzo, I held very fruitful discussions; with my colleague, Judith Spencer, also an aspiring Baudelairian, I exchanged bibliographical materials; Eva Kröller and Renata Peters helped me with some German texts; Jack Guthrie typed the manuscript. I am grateful to each and every one of them.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION			1
CHAPITRE I	L'EXOTISME TROPICAL DANS L'OEUVRE CRITIQUE DE BAUDELAIRE		13
	(i)	"L'ORIGINALITE NATIVE" DES SAUVAGES	18
	(ii)	"LA FOLIE TROPICALE"	49
	(iii)	"LA PAUVRETE ET LA PETITE VIE" EN ORIENT	66
	(iv)	CONCLUSION	83
CHAPITRE II	LA NATURE TROPICALE DANS LA POESIE DE BAUDELAIRE		87
	(i)	POEMES DU SOUVENIR: (A) LA CHALEUR TROPICALE	89
	(ii)	POEMES DU SOUVENIR: (B) L'ODEUR TROPICALE	102
	(iii)	LA PART DE LA REVERIE	115
	(iv)	CONCLUSION	128
CHAPITRE III	REFLETS DE LA SOCIETE TROPICALE DANS LA POESIE BAUDELAIRIENNE		131
	(i)	L'"AME TROPICALE"	131
	(ii)	VERITES SOCIALES	145
	(iii)	CONCLUSION	163

CHAPITRE IV LA FEMME NOIRE DANS LA POESIE DE BAUDELAIRE 168

(i) L'"IDEAL DE LA BEAUTE NOIRE"--
ESTHETIQUE ET EROTISME 170

(ii) LA SINGULARITE DE JEANNE DUVAL 200

(a) JEANNE--UNE BEAUTE ENIGMATIQUE 203

(b) JEANNE--MNEMOTECHNIQUE LITTERAIRE. . . . 213

(c) JEANNE--UNE "AME-SOEUR" DE BAUDELAIRE . 219

(iii) CONCLUSION 235

CONCLUSION 241

BIBLIOGRAPHIE 261

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Au cours de cette étude les titres des oeuvres de Baudelaire sont abrégés comme suit, et renvoient aux éditions indiquées ci-dessous:

Correspondance générale: Correspondance générale, recueillie, classée et annotée par Jacques Crépet. 6 vols. Paris: Louis Conard, 1947.

Curiosités esthétiques: Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques, éd. H. Lemaître. Paris: Garnier Frères, 1962.

Fleurs du mal: Les Fleurs du mal, éd. Antoine Adam. Paris: Garnier Frères, 1967.

Journaux intimes: Journaux intimes (Fusées, Mon Coeur mis à nu, Carnets), édition critique par Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: José Corti, 1949.

Juvenilia: Juvenilia, Oeuvres posthumes, Reliquiae, éd. Jacques Crépet. Paris: Louis Conard, 1939.

Paradis artificiels: Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, éd. Jacques Crépet. Paris: Louis Conard, 1928.

Oeuvres complètes: Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. ("Collection de la Pléiade.")

Pauvre Belgique: Pauvre Belgique, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris: Louis Conard, 1953.

Poèmes en prose: Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris), édition critique par Robert Kopp. Paris: Gallimard, 1973.

Pour toute citation tirée des oeuvres de Baudelaire le titre abrégé est donné, suivi de la page. Pour les textes des Poèmes en prose, nous indiquons la page entre parenthèses sans répéter le titre, et pour ceux tirés des Fleurs du mal, la page n'est pas indiquée mais le titre du poème est soit expressément cité soit révélé par le contexte.

INTRODUCTION

L'exotisme de Baudelaire est un de ces thèmes dont on parle souvent à la hâte et comme en passant, mais pas toujours en profondeur. Dans les années suivant la mort du poète, la part que l'on faisait à son exotisme était faible et se concentrait autour de la biographie et du caractère de Jeanne Duval, mulâtresse qui représentait, aux yeux de beaucoup, une mauvaise influence que Baudelaire aurait dû éviter. Pour les premiers critiques de Baudelaire, son exotisme consistait en son goût pour la femme de couleur, ainsi que témoigne cet extrait d'un texte de Théophile Gautier, paru en 1868:

> Bien qu'il ait voyagé aux Indes . . . Baudelaire appartient à Paris, où s'est passée sa vie presque entière. . . . Si les artifices de la coquetterie parisienne plaisait au poète raffiné des Fleurs du mal, il ressent une vraie passion pour la singularité exotique . . . [pour] une Vénus . . . nigra sed formosa, espèce de Madone noire."[1]

A en juger par ce texte, Gautier n'a pas vu d'autre aspect de l'exotisme baudelairien que cette "vraie passion" pour la Madone noire. En effet, pendant toute la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, le voyage de Baudelaire dans les Tropiques n'a pas été considéré d'un

---

[1] Théophile Gautier (avec Sylvestre de Sacy, Paul Féval, Ed. Thierry), Recueil de rapport sur les progrès des lettres et des sciences en France. Publication faite sous les auspices du ministère de l'instruction publique (Paris: A l'Imprimerie Impériale, 1868), cité par A.E. Carter, Baudelaire et la critique française 1868-1917 (Columbia: University of South Carolina Press, 1963), pp. 28-29.

point de vue global, c'est-à-dire, comme la naissance, chez le poète-critique, d'une sensibilité, d'une esthétique ou d'une vision du monde particulières. Il s'ensuit que l'évocation des souvenirs de ce voyage et du paysage tropical dans les oeuvres de Baudelaire n'a pas suscité l'intérêt qu'elle semble mériter.[2]

Cette tendance à ramener l'exotisme baudelairien à la perspective étroite de sa liaison avec Jeanne Duval persiste jusque dans les dernières années du siècle passé. Le 1er août 1893, par exemple, un certain M. L'Homme a fait publier un article dont l'intérêt principal consistait à alléguer que Baudelaire avait ramené Jeanne Duval de son voyage dans les mers de l'Inde. A cet article Daruty de Grandpré a cru nécessaire de répondre, quinze jours après, en affirmant, "sans hésiter," que Baudelaire en avait ramené non seulement Jeanne, mais d'autres négresses encore.[3] Voilà de quel ordre était l'intérêt que suscitait le voyage de Baudelaire vers la fin du siècle dernier.

Jacques Crépet, qui, en 1898, a apporté à la question de l'origine de Jeanne une solution qui s'est avérée définitive, basée sur les détails du registre des entrées et sorties des malades à la maison

---

[2] On ne trouve aucun ouvrage consacré à l'exotisme tropical de Baudelaire dans Baudelaire et la critique française 1868-1917, bibliographie qui nous paraît exhaustive, de A.E. Carter, ni dans French Criticism of Charles Baudelaire: Themes and Ideas 1918-1940, thèse de doctorat de Paul M. Trottman, qui a poursuivi les travaux de Carter, ni dans la bibliographie que Henri Peyre fournit à la fin de son étude Connaissance de Baudelaire, et qui embrasse toute la première moitié du vingtième siècle.

[3] Voir, pour ces détails, Jacques Crépet, "Charles Baudelaire et Jeanne Duval," La Plume, 10 (1898), 242-244.

de santé où elle était admise en 1859, a ajouté que cette question était "d'assez maigre importance" et que "n'eût-elle pas été agitée, il est probable que je ne me serais jamais enquis de l'origine de la Vénus noire."[4] Ces observations sont probablement justifiables à beaucoup d'égards; elles sont pourtant significatives surtout dans la mesure où elles semblent indicatives d'une autre tendance, qui s'affirme surtout parmi les défenseurs de Baudelaire. C'est la tendance à laisser passer sous silence, autant que possible, l'origine de Jeanne Duval, le voyage de Baudelaire et l'influence que ce voyage aurait pu exercer sur lui.[5]

La compréhension de l'exotisme baudelairien s'accroît un peu au début du vingtième siècle. En 1905, Féli Gautier voit l'importance des expériences du voyage de Baudelaire d'un point de vue autre que biographique. Ce critique est peut-être le premier à affirmer le rôle esthétique des impressions de ce voyage:

> . . . l'eau, le ciel, les parfums, les femmes de là-bas [dans les pays des Tropiques] lui avaient insufflé une vie nouvelle et une nouvelle énergie.[6]

---

[4] ibid.

[5] C'est ainsi que Banville, un des "fils adoptifs" de Mme Veuve Aupick, et défenseur de Baudelaire, a essayé de présenter à la postérité une Jeanne Duval qui serait, non pas noire, mais blanche. Expliquant que Baudelaire aimait vraiment Jeanne Duval, il la décrit comme "admirablement belle, gracieuse et spirituelle--qui du reste, n'était pas noire du tout, mais blanche, bien qu'elle ait été une fille de couleur" (voir A.E. Carter, Baudelaire et la critique, p. 68). On n'a pas besoin d'insister sur le fait que ce témoignage de Banville sur le teint de peau et sur les qualités spirituelles de Jeanne n'est pas corroboré par les autres contemporains et amis de Baudelaire, dont Prarond, Nadar, Buisson.

[6] Féli Gautier, "Documents sur Baudelaire," Mercure de France, 53 (15 juin 1905), 190-204.

Mais l'article de Féli Gautier n'a pas suffisamment avancé l'intérêt porté à l'exotisme tropical de Baudelaire. Jusqu'en 1938, en conclusion de son ouvrage panoramique, L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: II, Du Romantisme à 1939, Pierre Jourda, qui lui-même a accordé à peu près une page suivie à l'exotisme de Baudelaire,[7] a toujours pu regretter:

> Il nous manque des études d'ensemble sur l'exotisme de Théophile Gautier et de Balzac . . . comme sur beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle.[8]

Bien que Jourda n'ait pas mentionné Baudelaire de nom, le poète des Fleurs du mal peut compter avec justesse parmi ces "beaucoup d'écrivains du XIX^e siècle" dont parle Jourda.

En effet, la première "étude" consacrée précisément au thème de l'exotisme baudelairien, n'apparaît qu'en 1950; et ce n'est qu'un article de deux pages: "L'Exotisme colonial chez Baudelaire," d'André Fraisse.[9] En plus de sa brièveté, cet article, selon R.T. Cargo, "contains nothing of interest to the Baudelairian."[10] Plus récemment, Beatrice Clark a fait publier un article intéressant, "Elements of Black Exotism in the 'Jeanne Duval' Poems of Les Fleurs du mal."[11]

---

[7] Pierre Jourda, L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand (Paris: Boivin, 1938), II, pp. 130-131.

[8] ibid., p. 208.

[9] André Fraisse, "L'Exotisme colonial chez Baudelaire," Tropiques (juin 1950), 40-41. L'intérêt que Fraisse porte à "l'exotisme colonial" de Baudelaire s'explique, peut-être, par ses fonctions d'administrateur des colonies.

[10] Robert T. Cargo, Baudelaire Criticism 1950-1967: A Bibliography with Critical Commentary (Alabama: Alabama University Press, 1968), p. 45.

[11] Beatrice Clark, "Elements of Black Exoticism in the 'Jeanne Duval' Poems of Les Fleurs du mal," College Language Association Journal, 14 (1970), 62-74.

Comme suggère déjà le titre, cet article ne considère pas le thème de l'exotisme dans l'oeuvre entière de Baudelaire, ni sous tous ses aspects. Choisissant principalement onze poèmes des Fleurs du mal, l'auteur relève les traits de Jeanne Duval en tant que femme noire et conclut que Baudelaire a repris dans ces poèmes un thème très ancien, celui du Cantique des cantiques:

> We submit that Baudelaire revived a more ancient tradition and elevated it to new heights of interpretation and appreciation: "I am black, but comely, O ye daughters of Jerusalem, as the tents of Kedar, as the curtains of Solomon.[12]

Le rapprochement de Jeanne et de l'héroïne du Cantique des cantiques paraît déjà en germe dans le texte de Gautier que nous avons cité ci-dessus: ". . . nigra sed formosa."

En dehors des deux articles que nous avons indiqués, l'exotisme de Baudelaire a souvent été mentionné dans des études portant particulièrement sur l'ennui chez Baudelaire, sur son besoin et son goût d'évasion, et sur la femme chez lui; ou encore dans des ouvrages panoramiques traitant de plusieurs aspects de l'activité littéraire du poète. Les études d'histoire littéraire, comme celle de Pierre Jourda ou de Charles Dédéyan, ont également traité de l'exotisme de Baudelaire.[13] En général, quiconque a étudié Baudelaire, a dû faire mention de son voyage, et, par là, a abordé d'une manière ou d'une autre la question

---

[12] ibid., p. 74.

[13] Voir, par exemple, Baudelaire de Jean Prévost, L'Originalité de Baudelaire, de Robert Vivier, Connaissance de Baudelaire, de Henri Peyre, Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours, de Charles Dédéyan, L'Exotisme dans la littérature française de Pierre Jourda, Commentaire des "Fleurs du mal," de R.-B. Chérix, Baudelaire and Nature, de F.W. Leaky.

de l'exotisme baudelairien. En effet, puisque Baudelaire a fait de nombreuses allusions aux pays de chaleur dans ses oeuvres littéraires et dans sa correspondance, il est rare qu'un critique sérieux, à moins que son sujet l'exige, passe totalement sous silence le thème de l'exotisme chez Baudelaire. L'étonnant, c'est que jusqu'ici, du moins à notre connaissance, on n'a pas consacré à ce sujet une étude d'ensemble, suivie et profonde.

Cette lacune dans la critique baudelairienne nous paraît d'autant plus étonnante que, surtout à partir de la deuxième moitié de ce siècle, des critiques affirment de plus en plus l'importance de son voyage en Orient dans l'univers esthétique et littéraire de Baudelaire. Jean Prévost maintient, par exemple, dans son étude Baudelaire, que

> Dans l'oeuvre primordiale [de Baudelaire] les sujets empruntés au voyage ou les images suggérées par le voyage tiendront dix fois plus de place que tous les souvenirs de ses vingt premières années. Rappelons que c'est dans son oeuvre la source presque unique du grand air, de la lumière et de la joie. . . .[14]

De même, Robert Vivier reste convaincu que

> Bien des strophes des Fleurs du mal s'enrichissent des souvenirs laissés par la croisière faite par le poète dans l'Océan indien vers sa vingtième année. . . .[15]

---

[14] J. Prévost, Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1964), p. 27.

[15] Robert Vivier, L'Originalité de Baudelaire (Bruxelles: Palais des Académies, 1965), p. 79. Il faudrait pourtant signaler la voix discordante de Robert Faurisson qui maintient que "l'exotisme tropical . . . occupe une place très restreinte dans les Fleurs du mal" et, par implication, dans toute l'oeuvre de Baudelaire; voir, à ce sujet, Faurisson, "La Vie antérieure," L'Information Littéraire, 22 (mai-juin 1970), 147-149. Dans cet article, Faurisson ne nomme que trois poèmes qui portent sur l'exotisme tropical: "Parfum exotique," "A une dame créole," et "A une Malabaraise"; laissant de côté "La Chevelure," "L'Invitation au voyage"; et oubliant encore d'autres comme "Le Cygne," "La Vie antérieure," où l'exotisme bien que n'étant pas le thème central, reste toujours évoqué. En effet, l'affirmation de Faurisson sert de prélude à l'argument principal de son article, à savoir: que le cadre tropical n'est pas évoqué dans le poème "La Vie antérieure." En ceci il s'oppose à Robert-Benoît Chérix qu'il a d'ailleurs cité sans le mentionner de nom.

Viviers explique d'ailleurs que ce n'est que rétrospectivement que les spectacles aperçus au cours de ce voyage revêtent un charme nostalgique qui en fait de la matière poétique.

Nous nous proposons donc cette étude d'ensemble de l'exotisme tropical de Baudelaire qui semble faire défaut. Notre travail comprendra la représentation du monde tropical en tant que cadre géographique, le caractère moral de l'homme tropical vu (avec les autochtones de l'Amérique) comme dernier échantillon de l'Homme Primitif, la conception baudelairienne de l'"idéal de la beauté noire"--beauté à laquelle Baudelaire était particulièrement sensible, dont Dorothée est la parfaite incarnation et que Baudelaire a retrouvée en Jeanne Duval. La considération de cet "idéal de la beauté noire" nous amènera à la "singularité" de Jeanne Duval, où nous tâcherons de dégager ce qui la rapproche des autres femmes de Baudelaire, et ce qui la sépare d'elles. En dernier lieu, nous ferons une esquisse de la chronologie de l'exotisme tropical chez Baudelaire. Il nous semble, par exemple, que cet exotisme a beaucoup changé de caractère entre les débuts des années 1840 et la période de 1857 à 1864.

Le titre que nous avons donné à notre sujet est censé souligner l'importance du soleil et de la chaleur dans la sensibilité baudelairienne; cette attraction pour le soleil est à la base de son exotisme. En 1859 Baudelaire lui-même fait cet aveu très important:

> Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil.[16]

Et de la Belgique il envoie à Ancelle une lettre datée du 13 octobre

---

16 Curiosités esthétiques, p. 358.

1864, où il se plaint ainsi:

> Mais, figurez-vous, mon cher, ce que j'endure! L'hiver est venu brusquement, Ici, on ne voit pas le feu, puisque le feu est dans un poële. . . . Jugez ce que j'endure . . . moi qui ai commencé à faire connaissance avec l'eau et le ciel à Bordeaux, à Bourbon, à Maurice, à Calcutta; jugez ce que j'endure dans un pays où les arbres sont noirs et où les fleurs n'ont aucun parfum![17]

Il est évident que les villes et les îles nommées par Baudelaire renvoient au voyage de 1841-1842. D'après cette lettre, on devine que, pour Baudelaire, l'importance de ce voyage vient, avant tout, de la possibilité qu'il lui a offerte de connaître "l'eau et le ciel." L'exotisme tropical de Baudelaire est, en somme, d'une part la connaissance et l'interprétation de ces phénomènes de la nature tropicale--l'eau, le ciel, le soleil, le parfum; et, d'autre part, l'étude de l'"homme naturel," au double sens du terme.

Comme Robert Vivier a souligné et comme témoignent les dates des deux textes cités ci-dessus, c'est surtout sur le tard de sa vie que les souvenirs du monde tropical revêtent un charme nostalgique irresistible à l'imagination poétique de Baudelaire. De cet intervalle qui sépare la connaissance de ce monde et sa représentation dans l'oeuvre poétique et critique de Baudelaire (exception faite de "A une dame créole," composé à Bourbon en 1841), il résulte que le portrait du monde tropical que renferment ces oeuvres n'est pas tout à fait fidèle à la réalité de ce monde. Embelli par l'imagination poétique et par cette "nostalgie" qui entraîne Baudelaire vers le soleil, ce portrait représente surtout la quête d'un bonheur, d'un Idéal, inaccessibles mais vaguement associés aux pays de chaleur.

---

17 Correspondance générale, IV, pp. 311-312.

Un aspect non négligeable de l'exotisme tropical chez Baudelaire, c'est le caractère imprécis du cadre géographique évoqué. De nombreuses allusions sont faites à la région équatoriale qui s'étend d'un bout du monde à l'autre. On se rappelle les "étés de la Saint-Martin" (une île des Petites Antilles) dans "Les Bons Chiens," "la langoureuse Asie et la brûlante Afrique" dans "La Chevelure," le Sumatra de "L'Invitation au voyage" (Poèmes en prose), et l'allusion à Batavia (capitale de l'Ile de Java) dans "Anywhere out of the World," et à l'Ile Maurice, ce "pays parfumé que le soleil caresse," dans "A une dame créole." Mais l'imagination poétique de Baudelaire plane sur d'autres régions (non pas "tropicales" dans l'acception stricte du terme) et les assimile aux pays de chaleur. Les pays de l'Afrique du Nord et du Proche Orient, malgré leur climat tempéré, méditerranéen, sont compris dans la notion de "pays chauds et bleus," de "nature estivale," ou de "nature orientale" dont parle Baudelaire. C'est de Jérusalem, par exemple, qu'il dit dans Un Mangeur d'opium:

> C'était sous un climat oriental, dans un de ces pays qui semblent gratifiés d'un été éternel, qu'un juste, qui était plus qu'un homme, avait subi sa passion.[18]

Dans ce même texte il décrit ainsi la palme qui croît dans ces régions aussi bien que dans les îles tropicales qu'il a connues: "palme, un mot impliquant à la fois les pompes de la vie et celles de la nature estivale."[19] On se rappelle que dans "A une dame créole" (où il évoque l'Ile Maurice) Baudelaire décrit les "palmiers" comme ces arbres "d'où pleut sur les yeux la paresse." La palme et la paresse sont pour lui des symboles du climat tropical.

---

[18] Paradis artificiels, p. 169.

[19] ibid.

De tout ce qui précède, on s'aperçoit déjà que l'exotisme tropical représente chez Baudelaire une certaine conception de la chaleur, de l'odeur et du bonheur associés à une région géographique un peu floue, réunissant l'Afrique, l'Asie et des îles tropicales. Certaines de ces îles, Baudelaire ne les connaît que de nom.

Avant Baudelaire, Victor Hugo, qui se déclare avoir toujours eu "une vive sympathie de poète . . . pour le monde oriental,"[20] avait déjà rapproché l'Afrique et l'Asie dans sa notion de l'Orient. Il explique que "l'Espagne est encore de l'Orient, l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique."[21] De même L'Orient de Gautier réunit des études sur l'Algérie, l'Egypte, le Sahara en général et d'autres qui portent sur la Syrie, l'Inde et la Chine. En effet, dans son étude sur la peinture en France, Joseph Sloane explique que l'on nomme "orientaliste" tout peintre qui s'inspire de l'Afrique ou du Proche Orient:

> orientaliste: a painter drawing his themes from Africa or the Near East. Occasionally they went further afield but not often.[22]

L'assimilation de l'Afrique du Nord au Proche Orient dans l'imagination collective des Français à l'époque de Baudelaire semble hors de doute. De même, l'Afrique du Sud et de l'Est, conçue comme la route de l'Inde, se rapporte facilement à l'Extrême Orient. Baudelaire semble souscrire à cette assimilation de l'Afrique à l'Orient quand il parle de "la

---

[20] Victor Hugo, Les Orientales (Paris: J. Helzel, s.d.), p. 4.

[21] ibid.

[22] J. Sloane, French Painting between the Past and the Present: Artists, Critics, and Traditions from 1848-1870 (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1951), p. 30.

race noire des côtes orientales" dont Dorothée est typique.[23] Or, nous savons de Bernardin de Saint-Pierre que la population noire des îles Maurice et Bourbon se compose d'esclaves africains.[24] Par l'assimilation dans l'oeuvre de Baudelaire de l'Afrique du Nord au Proche Orient, et de l'Afrique du Sud et de l'Est à l'Extrême Orient, l'Afrique devient vaguement orientale. Le "monde tropical" dans notre étude sera donc à la fois africain et asiatique ou oriental.

Il faut souligner, pourtant, que pour nous, ce qui importe le plus ce n'est pas le monde géographique, exact, évoqué dans l'oeuvre de Baudelaire. C'est plutôt le Baudelaire qui se révèle à travers son portrait de ce monde, car, comme on a pu considérer l'oeuvre de Baudelaire comme "l'histoire d'une âme," ainsi son exotisme nous révèle son "âme," sa sensibilité et sa pensée personnelles. Nous nous pencherons donc non seulement sur le portrait du monde tropical qu'il nous donne, mais aussi sur la signification de ce portrait. La représentation baudelairienne des Tropiques a son côté objectif et son côté subjectif, provenant d'une part de la réalité d'un monde et d'une société connus, et de l'autre, de l'imagination poétique. Cette fragile et subtile union d'objectivité et de subjectivité, de réalité et de rêve, dans son exotisme tropical relève de ses principes littéraires, de sa théorie des correspondances, selon laquelle il y aurait une idée, une sur-réalité

---

[23] Correspondance générale, IV, p. 17.

[24] Bernardin de Saint-Pierre, Oeuvres complètes, tome I, Voyage à l'île de France, éd. L. Aimé-Martin (Paris: P. Dupont, 1826); voir le chapitre intitulé "Les Noirs."

derrière toute réalité.

L'exotisme tropical de Baudelaire naît d'un idéal de bonheur et de beauté dont le monde matériel, sous son meilleur jour, n'est qu'une représentation imparfaite. Mais même l'aspect le plus laid de ce monde--le vice, l'oppression, la misère humaine--se transforme vite en matière d'art et nourrit, chez Baudelire, son spiritualisme de la douleur. Qu'il s'agisse de la beauté de la femme noire, du paysage tropical, du vice social ou de la grandeur native du Sauvage, nous verrons que Baudelaire transcende la réalité concrète du monde exotique. Le bonheur féerique du paysage tropical et l'"originalité native" du Sauvage, bien que celui-ci semble calqué sur les Indiens de l'Amérique du Nord, ne sont, en effet, qu'une fiction, qu'un rêve de l'Idéal.

CHAPITRE I

L'EXOTISME TROPICAL DANS L'OEUVRE CRITIQUE DE BAUDELAIRE

On ne peut trop insister sur l'importance des Curiosités esthétiques et de l'Art romantique pour la compréhension des oeuvres poétiques de Baudelaire. Lui-même accorde à la critique--et à sa critique--une place privilégiée quand il fait sienne cette citation tirée du Charivari du 27 novembre 1839: "Si l'art est noble, la critique est sainte."[1] La critique de Baudelaire, on le sait, joue un double rôle. D'une part, elle révèle les jugements qu'il porte sur des artistes et écrivains de son époque, et d'autre part, elle nous révèle l'âme du critique lui-même. Et par là, elle jette de la lumière sur son oeuvre littéraire, puisque pour lui, la littérature, surtout la poésie, est un art au même titre que tous les arts plastiques.

Dans le chapitre du Salon de 1846 intitulé "A quoi bon la critique," Baudelaire semble avouer que, dans ses oeuvres critiques, il fait aussi son auto-critique, en insistant ainsi sur la partialité de la critique:

> . . . pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif.[2]

---

[1] Curiosités esthétiques, p. 100.

[2] ibid.

Baudelaire se dresse à la fois contre la critique "froide et algébrique qui . . . n'a ni haine ni amour," et contre celle qui ne prend pas en considération tous les aspects du sujet critiqué. La critique qu'il préconise ne doit pas être partielle pour être partiale; et le "point de vue exclusif" auquel elle est censée répondre doit être celui "qui ouvre le plus d'horizons."[3]

Avec l'argument que "pour être critique on n'est pas moins homme," Baudelaire reconnaît au critique le droit d'exhiber ses propres sentiments. Et lui-même mettra beaucoup de ses propres sentiments, de sa conception personnelle de l'art, dans ses oeuvres critiques. C'est ce qui donne raison à Henri Lemaître lorsqu'il voit dans l'oeuvre critique aussi bien que dans l'oeuvre poétique de Baudelaire une sorte d'"histoire d'une âme."[4] C'est dans la mesure où l'âme et la pensée personnelle de Baudelaire se révèlent dans ses oeuvres critiques que nous croyons y découvrir une attitude et une sensibilité particulières à l'égard du monde tropical--attitude et sensibilité qui se cristallisent en un nombre d'idées clés qui gouvernent, pour ainsi dire, son portrait littéraire de ce monde.

Pour mieux saisir le mécanisme du processus critique chez Baudelaire, rappelons ici une anecdote qu'on lui a racontée et que lui-même nous transmet. C'est au sujet d'Honoré de Balzac:

> On raconte que Balzac . . . se trouvant un jour en face d'un beau tableau, un beau tableau d'hiver, tout mélancolique et chargé de frimas, clair-semé de cabanes et de

---

[3] ibid.

[4] ibid., p. xvi.

> paysans chétifs--après avoir contemplé une maisonnette d'où montait une maigre fumée, s'écria: "Que c'est beau! Mais que font-ils dans cette cabane? à quoi pensent-ils? quels sont leurs chagrins? les récoltes ont-elles été bonnes? ils ont sans doute des échéances à payer.[5]

L'importance que Baudelaire accorde à la toute dernière réflexion de Balzac, en la soulignant, vise probablement à faire sentir à son lecteur combien "ce grand génie" mêle ses propres inquiétudes à son appréciation dudit tableau, bref, combien la critique de Balzac est subjective et partiale; car on sait que ce grand romancier, comme Baudelaire aussi, était constamment assommé de dettes.[6] Mais ce n'est pas ici l'essentiel du passage. Ces réflexions de Balzac devant un beau tableau peuvent paraître, à tout amateur de l'Art, assez naïves et peu esthétiques, et Baudelaire semble le reconnaître. Pourtant, il y trouve non seulement quelque chose d'excusable, mais un exemple digne d'émulation. Il commente ainsi l'anecdote:

> Rira qui voudra de M. de Balzac. J'ignore quel est le peintre qui a eu l'honneur de faire vibrer, conjecturer et s'inquiéter l'âme du grand romancier, mais je pense qu'il nous a donné ainsi . . . une excellente leçon de critique. Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.[7]

Dans la toute dernière phrase Baudelaire semble vouloir se garder d'une généralisation absolue par l'emploi du mot "souvent." Le fait est qu'il aurait eu raison d'y substituer le mot "toujours." Car, comme

---

[5] ibid., p. 216.

[6] Aussi Baudelaire a-t-il fait un article satirique sur les embarras financiers de Balzac: "Comment on paie ses dettes quand on a du génie." Curiosités esthétiques, pp. 535-538.

[7] Curiosités esthétiques, pp. 216-217; nous soulignons.

nous verrons au cours de ce chapitre, il ne commente aucune peinture, aucune oeuvre d'art, sans aborder l'idée que cette oeuvre lui suggère, sans transcender cette oeuvre pour en rechercher la portée spirituelle.

Il est vrai que Baudelaire apprécie aussi les qualités artistiques, esthétiques, des tableaux qu'il étudie--les tons des couleurs et l'harmonie des lignes, par exemple. Mais même l'étude de ces caractéristiques purement esthétiques l'entraîne inévitablement dans le domaine de ses idées. Nous trouverons que les peintures de Catlin, de Delacroix, de Fromentin et de Constantin Guys ne lui servent que de point de départ pour des réflexions de portée générale, parfois philosophiques, et non plus seulement artistiques. Et, comme Balzac, en contemplant les oeuvres d'un artiste, Baudelaire trouve toujours le moyen de s'étendre sur ses idées chéries, sur ses problèmes, sur ses obsessions. Car il y a chez lui cette manie de ne pas pouvoir se concentrer ou s'arrêter longuement sur un sujet, mais de passer à un autre, et encore à un autre, progressivement plus vaste, et parfois plus vague. Par exemple, un tableau de Delacroix le fait rêver souvent à l'art de l'antiquité gréco-romaine et à l'âge primordial du monde, refoulé dans un passé très lointain, imprécis et insaisissable; de même, le rouge d'un tableau provoque souvent tout un enchaînement d'associations et le fait penser à la couleur du sang, signe de la vie, ou à la lumière, au soleil, et donc au paysage tropical. Faute d'expression plus exacte, nous appellerons cette incapacité de s'arrêter sur un objet, ou même sur une idée, du "vagabondage spirituel." Et c'est là un phénomène qui semble caractériser son traitement des thèmes majeurs de son activité littéraire y compris son portrait du monde tropical.

Comme nous verrons, il passe souvent de Jeanne Duval au paysage tropical, puis à un au-delà "hors du monde."

Il faudrait peut-être insister, surtout en ce qui concerne l'exotisme tropical de Baudelaire, que ce "vagabondage" n'est pas sans but ni sans fruit, mais qu'au contraire, il provient, d'une part, de l'effort que fait le critique-poète d'attribuer au passé primitif de l'Humanité tout ce qu'il y a de beau, de grand et de noble chez l'Homme. Dans la vision-du-monde baudelairienne ce passé primitif se situe bien avant le péché originel, événement qui, selon la philosophie chrétienne que Baudelaire accepte, a entraîné la chute, la dégradation progressive de l'Homme. D'autre part, ce "vagabondage" traduit la quête d'un ailleurs, d'un au-delà idéal, la soif de l'insaisissable, de l'impossible, qui caractérisent la littérature romantique. Dans la critique de Baudelaire, ce "vagabondage," cette association d'un sujet donné aux autres sujets ou idées, nous aident à mieux saisir et à préciser la signification de sa critique elle-même.

Des artistes-écrivains dont nous parlerons dans ce chapitre, Delacroix, Fromentin et Guys sont des "orientalistes" déclarés. Delacroix et Fromentin se sont beaucoup inspirés de l'Afrique du nord où ils ont tous deux séjourné; Guys est un soldat et un peintre de l'Orient qui a participé à la guerre de Crimée. Catlin qu'on peut appeler "occidentaliste," s'étant occupé exclusivement des Indiens du "Far West" du continent nord-américain, se rapproche pourtant des "orientalistes" dans la mesure où ses Indiens partagent les mêmes traits moraux et une même vie primitive que les Africains et les Orientaux de Delacroix, de Fromentin et de Guys. "La somme d'idées" que

les tableaux de ces artistes éveillent chez Baudelaire portent directement sur son exotisme tropical, ainsi que nous allons voir.

Il faudrait peut-être signaler dès maintenant que, d'un point de vue objectif, les Indiens de Catlin étaient des nomades et que les Africains et les Orientaux de Delacroix et de Fromentin habitaient souvent des villages et des villes. Ils appartenaient donc à des stades différents de civilisation. Au cours de ce chapitre, nous constaterons que le rapprochement de ces peuples d'un mode de vie assez différent révèle une caractéristique endémique de l'exotisme des Romantiques: la tendance à assimiler dans leur idéal de la nature originelle de l'Humanité tout ce qui est exotique.

"L'ORIGINALITE NATIVE" DES SAUVAGES

Le nom du peintre américain, George Catlin, revient à plusieurs reprises sous la plume de Baudelaire--principalement dans les Salons, de 1846 et de 1859. Ce "grand peintre du Sauvage,"[8] a séjourné en France de 1845 à 1848[9] et y a exposé non seulement son "Musée Indien"--une collection d'environ 500 peintures sur la vie, les moeurs et le paysage des Indiens--mais aussi une troupe de douze Indiens dont deux chefs de tribu, leurs femmes, leurs enfants et un magicien qui leur

---

[8] L'expression est de H. Lemaître; voir Curiosités esthétiques, p. 492, note en bas de page.

[9] Voir Robert Beetem: "George Catlin in France: His Relationship to Delacroix and Baudelaire," Art Quarterly, 24 (1961), 129-145; et Jean Giraud: "George Catlin, le 'cornac des sauvages,' et Charles Baudelaire," Mercure de France, 107 (1914), 875-882.

servait de prêtre-médecin. Catlin a beaucoup aiguisé la curiosité esthétique de Baudelaire qui l'a considéré à la fois comme "terrible" coloriste[10] et comme grand paysagiste.[11] Mais c'est surtout comme le "cornac des sauvages"[12] que les lecteurs de Baudelaire connaîtront George Catlin. Les deux portraits des chefs indiens, Petit Loup et Graisse-du-dos-de-buffle, qui figuraient au Salon de 1846 avaient fait partie de l'exposition organisée par Catlin à Paris l'année précédente. Les deux chefs étaient là en personne--comme pour prouver l'authenticité de l'oeuvre du peintre. Bien que le séjour en France de Catlin, la présence de ses Indiens et ses écrits sur leurs moeurs aient pu ouvrir la sensibilité de Baudelaire et de ses contemporains à plusieurs aspects de la vie dans le "Far West" du continent nord-américain, c'est surtout à la personnalité et au caractère moral de l'Indien que Baudelaire s'intéresse dans ce Salon. Toujours à la recherche de l'allégorie dans l'oeuvre d'art, à la recherche du sens caché, délicatement suggéré par les jeux des couleurs, par le regard ou par la pose du personnage représenté, Baudelaire explique ainsi l'importance esthétique de ces tableaux et les qualités morales de l'Indien qu'ils représentent:

> M. Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens, la construction de leur tête est parfaitement bien comprise.

---

[10] Curiosités esthétiques, p. 108

[11] ibid., p. 381

[12] ibid., p. 135.

> Par leurs belles attitudes et l'aisance de leurs mouvements, ces sauvages font comprendre la sculpture antique.[13]

Ici Baudelaire fixe principalement la personnalité de l'Indien. Auparavant, il avait brièvement loué le paysage (surtout le ciel clair et léger) de Catlin; plus tard il jugera avec moins de sévérité (que dans le chapitre "De la couleur" du même Salon) le coloris du peintre américain. Quant à la personnalité de Petit Loup et de Graisse-du-dos-du-buffle tels qu'ils apparaissent sur toile, l'appréciation esthétique de Baudelaire est assez minime. Sur ce compte il n'y a que l'allusion peu détaillée à "l'exécution de la tête," à "leurs belles attitudes" et à "l'aisance de leurs mouvements." Même ces détails se transforment vite en traits moraux. Ce sont leur "caractère fier et libre" et leur "expression noble" qui se reflètent dans leur pose et dans l'architecture de leur tête. Et, enfin, c'est à la sculpture antique que ces tableaux font penser. L'impression que la peinture de Catlin laisse dans l'esprit de Baudelaire est si forte que quatorze ans plus tard le poète parlera encore de ces "Sauvages du Nord-Amérique, conduits par le peintre Catlin, qui même dans leur état de déchéance nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques."[14] Voilà un exemple de ce "vagabondage spirituel" dont nous

---

[13] ibid., p. 136.

[14] ibid., pp. 358-359. Dans son édition des Fleurs du mal, Antoine Adam a démontré que cette tendance que nous appelerons une espèce de retour à l'antiquité était à la base de l'esthétique romantique dont Baudelaire a héritée. En se référant constamment aux personnages et à l'art classiques dans son appréciation des Indiens de Catlin, Baudelaire ne se fraie pas un chemin tout à fait nouveau. Il semble plutôt suivre dans les pas de poètes tels que Gautier, Nerval, Banville, et d'artistes dont Delacroix et Catlin.

avons parlé. Mais ce qui importe le plus, c'est qu'à travers cette brève étude sur Catlin, Baudelaire révèle une constante de sa pensée sur les "Sauvages" en général. Ce "caractère fier" qu'il leur trouve et qu'il admire implique de nombreuses qualités morales, un peu plus précises: dignité dans le comportement, virilité, orgueil et confiance de guerrier, un certain air hautain, intrépide, même dédaigneux.

L'allusion à "l'état de déchéance" de ces Indiens est la seule indication que nous ayons que Baudelaire a été sensible aux conditions matérielles de leur vie. On doit rappeler que Catlin les a étudiés et peints dans leur contexte socio-historique, et qu'il les a conçus et représentés comme

> . . . an interesting race of people, who are rapidly passing away from the face of the earth . . . a dying nation, who have no historians or biographers of their own . . . a truly lofty and noble race.[15]

Baudelaire, qui est lui-même très sensible à la souffrance humaine, n'a sans doute pas manqué la portée sociale de l'oeuvre de Catlin, et c'est ce qui explique l'allusion qu'il fait à leur "état de déchéance." Mais ici, comme dans sa poésie, la pensée sociale de Baudelaire est subordonnée à son esthétique et à son spiritualisme; elle n'est donc pas développée. L'allusion aux conditions socio-historiques des Indiens met en valeur la grandeur, la noblesse et l'héroïsme spirituels de ces "Sauvages." Et en appuyant sur "le caractère fier" dont ils font preuve malgré leur "déchéance," Baudelaire semble encore traduire les pensées de Catlin qui, lui aussi, revient souvent au thème de leur noblesse. Il raconte ainsi sa première rencontre avec eux et

---

[15] George Catlin, Letters and Notes on the Manners, Customs, and Conditions of the North American Indians (New York: Dover, 1973), I, p. 3.

les toutes premières impressions qu'il a eues:

> . . . a delegation of some ten or fifteen noble and dignified-looking Indians, from the wilds of the "Far West," suddenly arrived in the City [of Philadelphia], arrayed and equipped in all their classic beauty, --with shield and helmet,--with tunic and manteau. . . .
>
> In silent and stoic dignity these lords of the forest strutted about the city for a few days. . . . After this they took their leave for Washington City.[16]

On remarque ici que, dans son enthousiasme pour peindre les Indiens comme les soldats de la Rome antique, Catlin passe sous silence le contraste entre la sophistication militaire des Romains et l'accoutrement rudimentaire des Indiens. Il néglige également les traits physiques qui pourraient différencier les Indiens des Anciens Romains: par exemple la figure généralement ronde, au nez plat, des uns (même d'après ses peintures), et le visage long, au nez pointu, aquilin, des autres. Ce qui l'intéresse c'est surtout le portrait moral de cette race; et là, on ne peut pas douter que cet air sérieux, stoïque et mélancolique, à la fois fier et féroce, que l'on trouve chez Graisse-du-dos-de-buffle, réponde, d'une façon particulière, à l'esthétique baudelairienne. Ces traits moraux que Catlin, et Baudelaire après lui, attribuent aux Indiens--surtout leur supposé caractère hautain, dédaigneux, intrépide--attisent, sans aucun doute, le goût du dandysme chez Baudelaire. De tous les textes où ce critique aborde le thème du dandysme, celui du Peintre de la vie moderne est le plus détaillé et le plus cohérent. Il y dit que le dandysme,

---

[16] ibid., p. 2.

> . . . cette institution non écrite qui a formé une caste si hautaine . . . est avant tout le besoin ardent de se faire une originalité . . . une espèce de culte de soi-même . . . le plaisir d'étonner et la satisfaction de ne jamais être étonné. . . .[17]

Comme s'il reconnaissait que cette tentative de définition reste un peu vague, Baudelaire ajoute, en guise d'explication: "On voit que, par certains côtés, le dandysme confine au spiritualisme et au stoïcisme."[18] Il avait averti que cette "institution vague" est

> très ancienne, puisque César, Catilina, Alcibiade nous en fournissent des types éclatants; très générale, puisque Chateaubriand l'a trouvée dans les forêts et au bord des lacs du Nouveau-Monde.[19]

Les Indiens d'Amérique du Nord et les héros de l'antiquité classique incarnent tous le dandysme. Il n'est donc pas surprenant qu'à plusieurs reprises, Baudelaire décrit le Sauvage comme un dandy.

Un autre élément qui n'est pas moins significatif, c'est le rapprochement des Indiens et des Africains dans la pensée de Baudelaire. Longtemps après les expositions de Catlin, dans le Salon de 1859, Baudelaire trouve les mêmes traits héroïques des Indiens, les mêmes caractéristiques de l'antiquité gréco-latine, chez les Africains

---

[17] Curiosités esthétiques, p. 483. Voir aussi Journaux intimes; Fusées xii et xvii; Mon Coeur mis à nu v, ix, xvi, xxii, pour d'autres références au dandysme baudelairien. Henri Lemaître résume ainsi la pensée de Baudelaire sur le dandysme: "Notons simplement que pour Baudelaire le dandysme n'est pas seulement une attitude, mais une véritable 'spiritualité,' c'est-à-dire une affirmation, aristocratique et provocante, de l'âme face à un monde qui l'ignore et la bafoue: le dandysme se justifie alors en donnant naissance à une éthique et à une esthétique. . . ," Curiosités esthétiques, p. 482, note en bas de page.

[18] ibid., p. 483.

[19] ibid., p. 482.

décrits et peints par Eugène Fromentin. Ce peintre-écrivain a bien connu la vie, la culture et le paysage des Africains du Sahara, et les a décrits longuement dans ses deux oeuvres Un Eté dans le Sahara et Une Année dans le Sahel. Malgré les différences de la couleur de la peau et du mode de vie que nous avons signalées, Baudelaire se représente ces hommes noirs de la même façon que les Peaux-Rouges de Catlin:

> . . . il n'est pas difficile de comprendre de quel amour il [Fromentin] aime les noblesses de la vie patriarcale, et avec quel intérêt il contemple ces hommes en qui subsiste encore quelque chose de l'antique héroïsme. Ce n'est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes. Tels nous apparurent, il y a quatorze ans à peu près, ces sauvages du Nord-Amérique, conduits par Catlin, qui . . . nous faisaient rêver à l'art de Phidias et aux grandeurs homériques.[20]

Il est curieux que Baudelaire ne précise pas ici le tableau de Fromentin dont il parle. On sait pourtant que Fromentin a envoyé à l'exposition de 1859 cinq tableaux qui lui ont assuré la renommée: Audience chez un Khalifat, Bateleurs nègres dans les tribus, Lisière d'oasis pendant le sirocco, Une Rue à El-Aghouat et Souvenir d'Algérie.[21] Il paraît que Baudelaire parle ici précisément de l'Audience chez un Khalifat, le Calife étant justement un de ces "chefs des tribus puissantes." C'est de cette toile que le contemporain de Baudelaire, Paul Mantz, dit dans son Salon de 1859:

> Les constructions monumentales qui servent de cadre à la scène, les attitudes presque bibliques des personnages . . . , les cavaliers qui se groupent dans la

---

[20] Curiosités esthétiques, pp. 358-359; nous soulignons.

[21] Voir Fouad Marcos, Fromentin et l'Afrique (Montréal: Editions Cosmos, 1973), p. 209.

> cour, tout ici a un noble aspect, une gravité orientale. . . .[22]

Baudelaire et Mantz sont d'accord sur la gravité, la grandeur et la noblesse de caractère du Calife et des gens de sa cour; mais il est à remarquer que tandis que ce tableau rappelle chez l'un l'antiquité gréco-latine, il fait rêver aux personnages bibliques chez l'autre. Ceci ne constitue pas pourtant une différence significative de point de vue. Chez l'un comme chez l'autre, les traits des personnages de l'Audience chez un Khalifat comportent des qualités humains étroitement associées au passé, aux hommes d'autrefois.

La grande différence réside en ceci que Baudelaire apprécie ce tableau d'un point de vue plus vaste que celui de Mantz. Dans sa critique il pose solidement un trait d'union entre les Peaux-Rouges du continent nord-américain, les hommes de couleur de l'Afrique du Nord et les patriarches romains. Il est évident, encore une fois, que ce sont les traits moraux et spirituels du peuple africain qui intéressent Baudelaire. Il n'y a pas de référence à leur physique. Et c'est là une distinction importante entre le portrait de l'homme noir que renferment les oeuvres critiques et celui que nous donnent ses oeuvres poétiques. Dans les poèmes en prose et dans de nombreux morceaux des Fleurs du mal, Baudelaire prête beaucoup d'attention aux traits physiques de l'homme de couleur, surtout de la Négresse.[23]

---

[22] Paul Mantz, "Salon de 1859," Gazette des Beaux Arts, 2 (1er juin 1859), 294.

[23] Dans son étude de Leconte de Lisle, Baudelaire traite aussi des traits physiques du Créole. Mais c'est surtout des traits moraux que le créole partage avec le Nègre. Baudelaire ne rapproche pas le Créole et le Nègre quant à leurs traits physiques.

Comme nous avons déjà remarqué, ce rapprochement Indien--homme noir--personnages classiques prend son origine dans la tradition romantique dont Baudelaire a hérité. Avant lui, Chateaubriand avait déjà fait de tels rapprochements. Dans les Natchez, les Indiens trouvent symboliquement un allié dans le Nègre marron, Imley; et dans René, les Blancs d'un côté, les Nègres et les Indiens de l'autre, "représentent . . . le contraste des moeurs sociales et des moeurs sauvages" respectivement.[24] Chateaubriand voit aussi des affinités entre ces "Sauvages" et les Anciens de l'antiquité classique. Dans son Voyage en Amérique il ne cesse pas de se référer à l'antiquité gréco-latine en décrivant les Indiens d'Amérique. Dans un article, "Delacroix et Degas et les Etats-Unis," Gérard Barrière souligne cet élément de comparaison dans l'oeuvre de Chateaubriand.[25] Il suggère d'ailleurs que les Romantiques français ont découvert les Sauvages modernes (de l'Amérique comme de l'Afrique) par erreur, pour ainsi dire, lorsque leur quête spirituelle les a portés vers l'antiquité gréco-romaine; et il compare ce phénomène à l'expérience de Christophe Colomb qui a découvert accidentellement l'Amérique en cherchant la voie de l'Orient. Il a sans doute raison car on sait que depuis la Renaissance européenne l'antiquité classique est considérée comme le berceau de toute activité intellectuelle, de toute beauté et de toute grandeur humaines. En rapprochant les nobles "Sauvages" de l'Amérique et de l'Afrique des patriarches romains, Baudelaire reste fidèle à la tradition romantique.

---

[24] Chateaubriand, René, édition critique par J.M. Gautier (Genève: Droz, 1970), p. 31.

[25] Gérard Barrière, "Delacroix et Degas et les Etats-Unis," Connaissance des Arts, 295 (septembre 1976), 70-73.

La juxtaposition de l'Indien nord-américain et de l'Africain dans l'oeuvre et dans la pensée philosophique de Baudelaire donne plus d'envergure à l'étude qu'il fait sur chacune de ces deux races; l'Indien ou l'Africain n'est plus considéré séparément, chacun dans sa situation sociale ou dans son cadre géographique particuliers. Tous les deux se fondent et se confondent dans la sensibilité baudelairienne comme membres de la famille sauvage, ayant quelque héros classique pour ancêtre.

Or, dans l'esthétique et la pensée de Baudelaire, le "Sauvage" est bien supérieur au non-sauvage. Ainsi, dans Le Peintre de la vie moderne qui ne paraît qu'en 1863,[26] il chante toujours la "noblesse primitive" de ces "races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages."[27] Baudelaire implique ici que l'application du terme "sauvages" à certains groupes ethniques est une invention arbitraire que les faits (ses faits à lui au moins) ne justifient pas nécessairement. Et il s'en prend à la civilisation occidentale, elle-même "confuse et pervertie." Dans un autre texte où il identifie le "Sauvage" au dandy, il explique encore son admiration pour le "Sauvage":

> . . . rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvages soient les débris de grandes civilisations disparues.[28]

---

[26] Selon H. Lemaître, Jacques Crépet date ce texte de la fin de 1859 et du début de 1860. Curiosités esthétiques, p. 453, note en bas de page.

[27] Curiosités esthétiques, p. 491.

[28] ibid., p. 485.

Ici on touche à l'attitude de Baudelaire à l'égard du passé, ou plutôt à ce que Jean-Paul Sartre appelle le "passéisme" ou le "progrès à rebours" chez Baudelaire.[29] Il accorde une supériorité spirituelle à tout ce qui est passé par rapport à ce qui est présent. La société et la civilisation occidentales du dix-neuvième siècle lui font horreur parce qu'elles sont trop matérialistes et vides de spiritualité. Par contre il croit que dans le passé l'humanité était moins matérialiste, et, par conséquent, plus spirituelle. A l'encontre de la doctrine du Progrès que l'on retrouve jusque dans la pensée de Mme de Staël, Baudelaire considère la supériorité du passé vis-à-vis du présent comme allant de soi; et il n'y a pas d'effort systématique pour prouver ce point de vue.[30] Nous croyons en effet que le passé est énormément idéalisé par lui. Et c'est ce qui fait qu'il existe dans sa vision du monde une parenté--une double parenté--entre les mots

---

[29] Voir J.-P. Sartre, Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963), pp. 211-215. (Ce texte date de 1947).

[30] On se rappelle ce texte de la "Préface" de De la littérature où Mme de Staël défend sa théorie de la perfectibilité de l'humanité, du progrès continu de l'esprit humain: "Chaque fois qu'une nation nouvelle, telle l'Amérique, la Russie, etc. fait des progrès vers la civilisation, l'espèce humaine s'est perfectionnée; chaque fois qu'une classe inférieure est sortie de l'esclavage ou de l'avilissement, l'espèce humaine s'est encore perfectionnée. Les lumières gagnent évidemment en étendue, quand même on essayerait de leur disputer encore qu'elles croissent en élévation et en profondeur...

> Les fils sont plus grands que leurs pères,
> Et leurs coeurs n'en sont pas jaloux.

Ces vers, justement appliqués aux exploits militaires dont nous sommes les glorieux contemporains, ces vers seront vrais aussi pour les progrès de la raison; et malheur à qui n'en aurait pas dans son coeur de noble pressentiment!" De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, édition critique par Paul Van Tieghem (Genève: Droz/Paris: Minard, 1957), I, pp. 14-15; voir également II, pp. 295-296.

"sauvages" et "primitif," en ce sens qu'ils évoquent, tous les deux, le passé et qu'ils suggèrent un idéal.

Pour Baudelaire le Beau Idéal se trouve refoulé dans le passé le plus lointain de l'humanité, et séparé du monde moderne par le grand fleuve du déluge. Il s'ensuit que plus on recouvre ce passé, plus on se rapproche de la Beauté, des sources primordiales de la grandeur humaine. Dans ce sens la primitivité ou la sauvagerie que Baudelaire trouve aux personnages du "monde tropical" ne constitue nullement une qualité méprisable. Ce passage des "Notes nouvelles sur Edgar Poe" (que nous citons in extenso, vu son importance pour notre sujet) constitue la plus sérieuse explication de la supériorité que Baudelaire accorde à l'"homme sauvage" plutôt qu'à l'"homme civilisé":

> L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance; cependant que l'homme sauvage, époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal. Quelle lacune oserons-nous lui reprocher? Il a le prêtre, il a le sorcier et le médecin. Que dis-je? Il a le dandy, suprême incarnation de l'idée du beau transportée dans la vie matérielle, celui qui dicte la forme et règle les manières. . . . Comparerons-nous nos yeux paresseux et nos oreilles assourdies à ces yeux qui percent la brume, à ces oreilles qui entendraient l'herbe qui pousse? Et la sauvagesse à l'âme simple et enfantine, animal obéissant et câlin . . . la déclarerons-nous inférieure à la dame américaine dont M. Bellegarigue . . . a cru faire l'éloge en disant qu'elle était l'idéal de la femme entretenue?[31]

C'est bien ici l'idée qui se reflète dans les poèmes "J'aime le souvenir de ces époques nues" et "A une Malabaraise" auxquels nous reviendrons plus tard.

---

[31] Curiosités esthétiques, pp. 626-627; nous soulignons.

Dans le passage cité, Baudelaire traduit avec beaucoup d'exactitude l'ordre socio-spirituel du "monde noir" de son époque, ordre qui règne encore dans plusieurs sociétés contemporaines, restées "primitives" jusqu'à nos jours. Sur le plan social: le respect de l'autorité dans les rapports entre époux et épouses,[32] parents et enfants; l'héroïsme personnel inculqué par une société fondée sur la loi du plus fort. Et sur le plan spirituel: la littérature orale, épopée qui chante les exploits de la tribu et des ancêtres, activité principale du soir après une journée de travail[33]; la puissance d'une religion si efficace parce que terrestre et supra-terrestre en même temps[34]; la communion intime avec les ancêtres--ces morts qui ne sont jamais morts chez les

---

[32] Tandis que l'autorité de l'homme sur sa femme est généralement reconnue dans les sociétés primitives, elle n'est peut-être pas aussi absolue que Baudelaire semble la concevoir. Les données de l'anthropologie moderne révèlent que, surtout dans les sociétés matriarcales, la femme joue souvent un rôle indépendant dans la vie économique et sociale de sa famille et de sa tribu. Sans devenir "maître" du foyer, elle n'est pas toujours cet "animal obéissant" que Baudelaire voudrait voir en elle. Voir surtout à ce sujet Bronislaw Malinowski: The Father in Primitive Psychology (London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1927) et Dorothy Hammond and Jablow Alta: Women in the Cultures of the World (Menlo Park, California: Cummings Publishing Co., 1976).

[33] Pour un exemple de cette littérature orale, déclamée par les "griots" dans les sociétés traditionnelles africaines, voir surtout Camara Laye, L'Enfant noir, éd. Joyce Hutchinson (Cambridge: University Press, 1966).

[34] Cf. Janheinz Jahn, Muntu, passim, pour le système religieux du monde noir (trad. Marjorie Grene [London: Faber and Faber, 1961]).

"primitifs"; le multiple rôle du poète-prêtre-magicien[35] que joue tout père de famille et tout chef de clan; l'intimité avec la Nature. Car cet homme, dont les yeux "percent la brume" et dont les oreilles entendent l'herbe qui pousse, est en parfait accord avec la Nature.

Voilà qui pose la question importante de l'attitude de Baudelaire à l'égard de la Nature: conçoit-il l'homme naturel, le "Bon Sauvage" à la Rousseau? Dans une lettre du 21 janvier 1856, écrite à Alphonse Toussenel, Baudelaire pose cette question et y répond.

> Qu'est-ce que l'homme naturellement bon? où l'a-t-on connu? L'homme naturellement bon serait un monstre, je veux dire un Dieu.[36]

En effet, même dans ses éloges de l'Homme Sauvage, Baudelaire n'est pas rousseauiste. Il acceptera pourtant l'idée de Jean-Jacques sur la vigueur robuste de l'homme primitif due aux exercices physiques que lui impose sa vie d'intimité avec la Nature, et sur la "dépravation" de l'homme qui pense, tel Voltaire; il sera d'accord aussi sur les injustices de la société organisée et hiérarchisée--l'origine de l'inégalité parmi les hommes. Mais ce sont là peut-être les seuls points de rencontre de ces deux génies de l'esprit français. Pour le reste, Baudelaire sera plutôt voltairien que rousseauiste dans sa pensée sur la

---

[35] Ici on constate probablement l'influence de Catlin sur la conception baudelairienne du Sauvage. Le peintre américain avait en effet parmi sa troupe un prêtre-magicien qui selon le reportage de l'Illustration du 26 avril 1845, "dit la bonne aventure et tient les secrets de la vie et de la mort." Voir pour ce détail Jean Giraud, op. cit., p. 877.

[36] Correspondance générale, I, p. 369.

Nature.[37] Comme Voltaire, Baudelaire ne voudrait jamais "marcher à quatre pattes." Il explique ainsi son opposition aux idées de Jean-Jacques Rousseau, et par là on comprend mieux la distinction qu'il fait entre le "bon sauvage" à la Rousseau qu'il refuse et l'homme naturel, à sa façon, le Sauvage tout court, dont il ne cesse pas de faire l'éloge:

> Que celui-ci [Jean-Jacques Rousseau] eût raison contre l'animal dépravé,[38] cela est incontestable: mais l'animal dépravé a le droit de lui reprocher d'invoquer la simple nature! La nature ne fait que des monstres, et toute la question est de s'entendre sur le mot sauvages. Nul philosophe n'osera proposer pour modèles ces malheureuses hordes pourries, victimes des éléments, pâture des bêtes, aussi incapables de fabriquer des armes que de concevoir l'idée d'un pouvoir spirituel et suprême. Mais, si l'on veut comparer l'homme moderne, l'homme civilisé, avec l'homme sauvage, ou plutôt une nation dite civilisée avec une nation dite sauvage, c'est-à-dire privée de toutes les ingénieuses inventions qui dispensent l'individu d'héroïsme, qui ne voit que tout l'honneur est pour le Sauvage? Par sa nature, par nécessité même, il est encyclopédique, tandis que l'homme civilisé se trouve confiné dans les régions infiniment petites de la spécialité.[39]

D'après ce texte tiré des mêmes "Notes nouvelles sur Edgar Poe" que nous avons citées, on constate que Baudelaire ne préconise point du tout un retour à l'état de la simple nature, et que le Sauvage de son choix est un primitif quelque peu évolué, à mi-chemin entre l'homme

---

[37] Nous ne voulons pas diminuer ici l'opposition entre Baudelaire et Voltaire dont il critique indirectement le trop raisonner dans cette phrase des Journaux intimes: "Je m'ennui en France surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire." Journaux intimes, p. 71.

[38] Baudelaire fait ici allusion à la fameuse phrase de Jean-Jacques Rousseau que "l'homme qui médite est un animal dépravé."

[39] Curiosités esthétiques, p. 626.

des cavernes de l'ère préhistorique et l'homme des sociétés industrielles, un "moderne" tout court à qui il ne manque que la technologie et l'industrialisation. Marc Eigeldinger a bien souligné que Baudelaire exècre "la nature primitive, brute, rudimentaire de Rousseau," et qu'il "fonde sa création" sur la nature "ordonnée, cohérente et continue," harmonisée "par le travail de la mémoire et de l'imagination."[40]

L'opposition que Baudelaire manifeste ici contre la technologie et l'industrialisation s'explique en ceci: qu'elles dispensent l'homme du travail manuel, de l'exercice physique, des actes de bravoure. Remarquons aussi que la superiorité que Baudelaire accorde à l'homme primitif, ainsi défini, n'est pas exclusivement d'ordre physique et moral. Elle a son côté intellectuel. Contraint par nécessité de se suffire à lui-même, sans l'aide des machines, il est obligé de se connaître en tout, de s'exercer à tous les métiers nécessaires à son existence. Il est guerrier, poète, prêtre: il apprend par coeur, et chante de mémoire tout son passé, toute l'histoire de sa tribu, tous les exploits de ses ancêtres. Il est donc "encyclopédique." Quant à l'homme civilisé, non seulement il perd contact de plus en plus avec la Nature, et non seulement il est incapable d'actes de bravoure, mais il devient de plus en plus limité en se spécialisant, en se remplaçant par les machines.

Il semble évident que les conforts modernes risquent peut-être de trop amollir la vie et que les ordinateurs et les machines à calculer dispensent souvent nos contemporains de l'exercice de la mémoire par

---

[40] M. Eigeldinger, Le Platonisme de Baudelaire (Neuchâtel: A la Baconnière, 1956), p. 64.

exemple. Il n'en reste pas moins que le Sauvage à la Baudelaire, Sauvage qui aurait vécu dans l'intimité de la Nature sans être "victime des éléments," qui aurait su "fabriquer" des armes sans s'industrialiser, et qui aurait été "encyclopédique" seulement par nécessité, n'a jamais existé en réalité. Il faudrait donc croire que, dans ces pages que nous avons citées, Baudelaire préconise un Sauvage idéal et évoque une période historique également idéale.

Il est à remarquer, dans les deux textes, que Baudelaire appuie plus fort sur le côté spirituel du monde sauvage. L'idée de la grandeur spirituelle, de la gravité mêlée de dandysme, de la supériorité provenant de son primitivisme, voilà l'une des constantes de la conception baudelairienne du Sauvage du dix-neuvième siècle--Indien nord-américain ou Noir des "pays chauds." Nous l'avons déjà constaté dans ses remarques sur les peintures de Fromentin et de Catlin. Et il trouve les mêmes traits dans les tableaux de Delacroix qui représentent les Marocains que celui-ci a connus en 1832:

> Un voyage à [sic] Maroc laissa dans son esprit, à ce qu'il semble, une impression profonde; là il put à loisir étudier l'homme et la femme dans l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements, et comprendre la beauté antique par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance et ornée de sa santé et du libre développement de ses muscles.[41]

Baudelaire fait comprendre dans une phrase suivante qu'en faisant ces remarques il pense surtout aux Femmes d'Alger, tableau pour lequel il avait une tendresse particulière, selon H. Lemaître,[42] et dont il possédait une copie.

---

[41] Curiosités esthétiques, pp. 114-115.

[42] ibid., p. 115, note en bas de page.

Ce qu'il y a de nouveau ici c'est l'importance qu'il accorde aux traits physiques du Sauvage--bonne santé, muscles bien exercés et bien formés. Ici, comme chez Catlin, la contemplation de ces corps qu'on peut dire naturels excite chez Baudelaire une nostalgie de la "beauté antique," une beauté qui n'existe plus, qui n'a peut-être jamais existé en réalité, mais seulement dans l'inconscient et dans l'imagination de certains hommes, tel Baudelaire.

Dans ce passage sur les Marocains, Baudelaire nous révèle non seulement les éléments constitutifs, mais aussi l'origine du concept de la "beauté antique." C'est "par l'aspect d'une race pure de toute mésalliance et ornée de sa santé et du libre développement de ses muscles" que Delacroix a pu comprendre cette beauté. C'est-à-dire qu'à part la bonne santé, une race chez qui se reflète la "beauté antique" doit être "pur-sang" (qu'on nous pardonne l'expression), c'est-à-dire, intacte, fidèle à la souche ancestrale; elle doit avoir les membres bien formés, "librement" exercés. Il n'y a rien d'extraordinaire dans l'importance qu'on met ici sur la santé physique des êtres humains, et nous laissons cela de côté. Mais arrêtons-nous un peu sur "le libre développement des muscles" et cette idée de pureté de sang comme éléments de la "beauté antique."

Le concept de "liberté" dans le développement du corps humain est très cher à Baudelaire. On se rappelle ces vers du poème "J'aime le souvenir de ces époques nues" (auquel nous reviendrons au chapitre suivant):

> J'aime le souvenir de ces époques nues,
> Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
> Alors l'homme et la femme en leur agilité

> Jouïssaient sans mensonge et sans anxiété,
> Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
> Exerçaient la santé de leur noble machine.

Antoine Adam a remarqué avec justesse que l'idée d'un monde antique, robuste et bien portant dans sa jeunesse, qui fait contraste avec le monde moderne, maladif et décrépit, remonte "aux origines du romantisme allemand" et deviendra un des leitmotive du romantisme français.[43] Les Romantiques allemands, comme plus tard Baudelaire et ses contemporains, doivent cette idée à l'art et aux moeurs des Grecs anciens. Les athlètes grecs, les Athéniens des premiers jeux olympiques, sont devenus, dans la conscience collective des Français du temps de Baudelaire, les modèles de la beauté physique et de la bonne santé. L'idée de "libre développement" provient de leur nudité presque totale pendant ces jeux.

Il faut dire aussi que la nudité du corps s'associe également à l'idée de primitivité, de l'absence de civilisation, qui plaît tant à tous les héritiers de Chateaubriand et de son René. Mais c'est surtout de l'acception des Anciens comme pionniers inégalés en art que naît la conception quasi mythique de la nudité comme l'accompagnement (sinon la condition même) de la beauté. M. de Mercey, Directeur des Beaux-Arts en France et Commissaire général de l'Exposition de 1855, explique vivement, et comme avec un accès de nostalgie, cette foi dans les Grecs anciens, à l'aise dans leur nudité, comme les détenteurs du modèle de la beauté plastique:

> Les anciens . . . placés plus près de la nature et doués d'un sentiment plus exquis du beau et du vrai . . . étaient à même de mieux voir et de mieux exprimer. . . . Retrouvera-

---

[43] Fleurs du mal, pp. 277-278.

> t-on la beauté proprement dite et cette perfection idéale de la forme qui a placé si haut les grands artistes de l'antiquité? L'état actuel de la société nous permet peu de l'espérer. Nos moeurs qui proscrivent le geste et le nu, ne sont rien moins que favorables aux beaux-arts. Les artistes grecs vécurent dans les conditions les plus heureuses; ils purent étudier la beauté et la reproduire. Leur culte divinisait la forme, que la facilité des moeurs et la douceur du climat permettaient d'exposer aux regards de la foule. Les hommes étaient nus dans les gymnases et les bains publics. Les cérémonies voluptueuses d'une religion toute matérielle dépouillaient les femmes d'une partie de leurs vêtements. Le peintre et le statuaire choisissaient leurs modèles parmi les athlètes d'Olympe . . . ou les vierges aux bras nus des Panathénées.[44]

C'est aussi cela qui explique, d'une part, l'attraction que Baudelaire trouve dans les pays tropicaux (à juger par ses oeuvres poétiques) pour les pieds nus des femmes, pour les habits légers et amples qui laissent "libre" le corps, et, d'autre part, sa critique des vêtements collants, étriqués, qu'impose le climat européen (entendons l'Europe du Nord, et non pas le Midi). Il juge que ceux-ci compriment, emprisonnent le corps humain.

Ce culte de la nudité plastique du corps humain était partagé par d'autres Romantiques français. Théophile Gautier, par exemple, le "maître et ami" de Baudelaire, lui aussi, a reproché à l'homme moderne et surtout au christianisme, leur mépris du corps; il a préconisé la liberté classique et le respect du corps humain, tel quel, comme l'oeuvre de Dieu lui-même. Dans son poème "A Zurbaran," il s'adresse ainsi aux moines de Zurbaran, représentants du christianisme moderne:

---

[44] M. de Mercey, cité par Delacroix, Journal, éd. André Joubin (Paris: Plon, 1932), III, p. 279.

> Votre corps modelé par le doigt de Dieu même,
> Que Jésus-Christ, son fils, a daigné revêtir,
> Vous n'avez pas le droit de lui dire: Anathème![45]

Et Gautier précise que "dire . . . que la chair est infâme," c'est calomnier le "statuaire divin." Dans cette apologie du corps humain Baudelaire trouve encore un frère spirituel, sinon une source d'inspiration, chez Catlin qui a dit justement à propos de vêtements:

> Black and blue cloth and civilization are destined, not only to veil, but to obliterate the grace and beauty of Nature. Man, in the simplicity and loftiness of his nature, unrestrained and unfettered by the disguises of art, is surely the most beautiful model for the painter.[46]

Cet homme simple, naturel, sans l'artifice ni la déformation du vêtement est aussi le plus beau modèle et la plus belle expression de la "beauté antique" selon Baudelaire. Soit dit en passant, si Baudelaire croit que Delacroix a pu contempler au Maroc les hommes et les femmes bien musclés, il pense peut-être aux "Femmes d'Alger" dont les bras, les jambes et les pieds solides sont soigneusement mis en évidence. Même les pantoufles que portent certaines d'entre elles--par exemple, la Négresse qui soulève le rideau--ne couvrent qu'une partie minime de leurs pieds. Ce qu'il y a de curieux c'est que, nulle part dans ses lettres du voyage au Maroc ou dans son Journal, Delacroix ne parle de ce développement des muscles qu'il est censé avoir observé chez les Marocains. Il a pu en parler, pourtant, pendant les conversations qu'il a eues avec Baudelaire dans son atelier. Mais le plus probable, c'est que Baudelaire n'a fait que commenter ses peintures (surtout

---

[45] Théophile Gautier, Poésies complètes, éd. René Jasinski (Paris: Nizet, 1970), II, pp. 309-311.

[46] George Catlin, op. cit., p. 2.

Les Femmes d'Alger) à la lumière des concepts stéréotypés de la beauté classique.

L'importance de l'idée de "pureté de sang" que Baudelaire considère comme un élément de la "beauté antique," vient de ce qu'elle favorise chez les différentes races du monde une fidélité aux caractéristiques physiques et morales de leurs ancêtres les plus anciens. Cette fidélité aux siens implique, nous semble-t-il, une certaine étroitesse d'esprit que contredit le cosmopolitisme que Baudelaire prescrit aux autres, surtout aux artistes.[47] Pourtant ce n'est pas ici une théorie raciste telle que prêche le Comte de Gobineau qui stigmatise le mariage mixte sous prétexte que certaines races sont supérieures à certaines autres, et qu'un tel mariage avilit les races supérieures.[48] Baudelaire semble dire que chaque race--indienne, marocaine, romaine--restée intacte et incorrompue par l'infiltration du sang et de la culture étrangers, témoigne inévitablement de cette "beauté antique" qui, dans ce sens, n'est rien d'autre que l'"originalité native" de chaque peuple. Et toute race qui n'a pas perdu cette "originalité native" participe de l'Idéal de la "beauté antique" puisqu'elle ressemble toujours à l'Homme des premiers âges. C'est ce

---

[47] "Il est peu d'occupations aussi intéressantes, aussi attachantes, aussi pleines de surprises et de révélations pour un critique . . . que la comparaison des nations et de leurs produits respectifs. . . . Peu d'hommes ont--au complet--cette grâce divine du cosmopolitisme; mais tous peuvent l'acquérir à des degrés divers. Les mieux doués à cet égard sont ces voyageurs solitaires . . . [dont peut-être Baudelaire]." Voir Curiosités esthétiques, pp. 209-211.

[48] Arthur de Gobineau, Essai sur l'inégalité des races humaines (Paris: Firmin Didot Frères, 1853), passim.

qui fait que les Peaux-Rouges de Catlin, les Marocains de Delacroix, le Khalife de Fromentin, comme les Romains de l'antiquité classique ne représentent pour Baudelaire que la pure humanité à son état premier. Comme le Sauvage idéal de Baudelaire, même le concept de pureté raciale est aussi une fiction. Il est évident que l'universalité des caractéristiques qu'il trouve à tous ces "Sauvages" (malgré leurs nombreuses différences de couleur, de physique et de culture) témoigne d'une nostalgie profonde d'un état purement idéal, de la nature originelle de l'homme.

C'est pour cette raison que F.W. Leakey attribue l'image à la fois primitive et idyllique que Baudelaire nous donne du monde noir à "a deep atavistic longing."[49] Il est important d'ajouter aussi que, comme Baudelaire explique le portrait que Delacroix fait du Sauvage par le voyage que cet artiste a accompli au Maroc, l'appréciation de ces peintures par Baudelaire lui-même est beaucoup influencée par son propre voyage aux îles Maurice et Bourbon. Dans ces îles tropicales lui aussi a pu, jusqu'à un certain point, observer "l'homme et la femme dans l'indépendance et l'originalité native de leurs mouvements. . . ." Nous ne saurions être plus d'accord avec F.W. Leakey que quand il dit:

> . . . Baudelaire's gain from his voyage was not merely imaginative and literary, but philosophical as well; through it, he acquired a commitment to primitivism which to some extent remained with him to the end of his life.[50]

---

[49] F.W. Leakey, Baudelaire and Nature (Manchester: Manchester University Press, 1969), p. 28.

[50] ibid., p. 27.

Mais il faudrait peut-être ajouter que cette nostalgie atavique ne provient pas uniquement de son voyage de 1841-1842. Comme nous avons déjà indiqué, il régnait en effet parmi les Romantiques français une hantise de l'Homme Primitif et de la Nature pure, hantise qui a engagé Chateaubriand dans les voies de l'Amérique du Nord et qui a entraîné Bernardin de Saint-Pierre dans les mêmes îles tropicales que Baudelaire a visitées plus tard. Pierre Lasserre avait raison de voir le romantisme comme une fuite de la civilisation pour la compagnie de l'homme primitif.[51] Du temps de Baudelaire, cette quête, cette soif du primitif et du naturel, entraînait toujours beaucoup d'artistes et d'écrivains en Orient. Or l'exotisme des Romantiques ne signifie pas seulement l'évasion vers un ailleurs inconnu ou la recherche du nouveau, mais aussi la quête de soi-même, de cette partie de soi-même qui échappe à l'individu et qu'il croit vaguement avoir possédée dans le passé, dans sa jeunesse peut-être, dans sa famille ou parmi ses ancêtres. Ainsi en 1832, à l'âge de trente-sept ans, Delacroix croit retrouver quelque chose de son enfance dans le paysage de l'Algérie:

> Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celle que j'avais dans l'enfance. Peut-être le souvenir confus du soleil du Midi, que j'ai vu dans ma première jeunesse, se réveille en moi.[52]

---

[51] P. Lasserre, Le Romantisme français (Paris: Calmann-Levy, 1919), p. 19.

[52] E. Delacroix, Voyage au Maroc; lettres, aquarelles et dessins, éd. André Joubin (Paris: Les Beaux-Arts, 1930), p. 11. André Joubin explique que la famille Delacroix a habité à Marseilles de 1800 à 1803.

C'est peut-être Théophile Gautier qui a exprimé le mieux l'atavisme de la vague croissante d'orientalisme. Ayant vu au Salon de 1834 une toile représentant La Place de l'Esbekieh au Caire que Prosper Marilhat a faite après une visite en Egypte, il écrit:

> Aucun tableau ne fit sur moi une impression plus profonde et plus longtemps vibrante. J'aurais peur d'être taxé d'exagération en disant que la vue de cette peinture me rendit malade et m'inspira la nostalgie de l'Orient où je n'avais jamais mis les pieds. Je crus que je venais de connaître ma véritable patrie et, lorsque je détournais les yeux de l'ardente peinture, je me sentais exilé.[53]

Gautier ne connaîtra l'Orient qu'en 1845. Chez lui, puisqu'il n'avait pas voyagé en 1834, cette nostalgie de l'Orient provient de la tradition littéraire de la fin du dix-huitième siècle, de l'attitude collective à l'égard de l'Orient que cette littérature a créée. Il est probable que son expression de nostalgie se rattache aussi à sa croyance panthéiste aux existences antérieures.

En ce qui concerne Baudelaire, puisqu'il a connu les pays du soleil dans sa vingtième année, avant d'écrire quoi que ce soit d'importance littéraire, il est difficile de mesurer au juste la part de son voyage ou de la tradition littéraire dans l'éveil de sa sensibilité exotique. Qu'il ait bien connu la littérature romantique, de nombreuses références à Jean-Jacques Rousseau, à Bernardin de Saint Pierre et à Chateaubriand, et ses études sur Gautier, sur Hugo, sur Edgar Poe, entre autres, le prouvent. On peut donc croire que l'accent atavique de son exotisme tropical lui vient non seulement des expériences de son voyage, mais aussi de la tradition littéraire dont il a

---

[53] Cité par Madeleine Cotton dans Voyage pittoresque en Algérie (1845), de Th. Gautier (Genève-Paris: Droz, 1973), p. 7.

hérité. Ce qui est surprenant et significatif, c'est que dans le portrait du monde tropical qu'il nous donne dans ses oeuvres critiques il n'y a guère de références directes à son voyage ou à ses expériences personnelles. Cela s'explique peut-être par le souci de sa part (malgré la "partialité" qu'il permet à la critique) de s'en tenir aux oeuvres des artistes qu'il étudie et de rester impersonnel, autant que possible, dans sa critique. Il paraît ne faire que commenter les artistes en question. Par contre, dans sa propre création littéraire, il ne déguisera plus la part qu'il fait de son voyage. Et là nous verrons que le portrait physique de La Belle Dorothée et le caractère de La Malabaraise reflètent dans une grande mesure le même idéal classique dont il a animé les Marocains et les Indiens de Delacroix et de Catlin respectivement.[54]

Il ne faudrait pas croire que les autochtones de l'Amérique du Sud n'ont pas de place dans l'esthétique baudelairienne ou que Baudelaire les conçoit d'une manière très différente de leurs frères du nord du continent. Mais tandis que sa "connaissance" de l'Indien de l'Amérique du Nord lui vient à la fois de la lecture de Chateaubriand, par exemple, de la peinture de Catlin et de la troupe d'Indiens que celui-ci a amenée en Europe, c'est surtout à l'imagination qu'il doit sa conception de l'Indien sud-américain. Par l'exercice de "cette reine des facultés," il le conçoit d'après l'idée qu'il se fait d'un de ses contemporains qu'il admire le plus, son maître d'esthétique,

---

[54] Il va sans dire que ces qualités ne sont pas nécessairement inhérentes à ces peintures mais qu'elles leur sont attribuées par le critique lui-même, répondant aux principes de son esthétique.

pour ainsi dire, Delacroix. Peut-être faut-il dire plutôt qu'il confère à l'Indien sud-américain et à Delacroix les attributs de son homme idéal, c'est-à-dire, du Sauvage. En effet, le rapprochement Delacroix--Péruvien--Sauvage a beaucoup chatouillé l'imagination de Baudelaire:

> Il y avait dans Eugène Delacroix beaucoup du sauvage; c'était là la plus précieuse partie de son âme. . . .[55] Je vous ai dit que c'était surtout la partie naturelle de l'âme de Delacroix qui . . . frappait l'observateur attentif. . . . Le caractère physique même de sa physionomie, son teint de Péruvien ou de Malais . . . toute sa personne enfin suggérait l'idée d'une origine exotique. Il m'est arrivé plus d'une fois, en le regardant, de rêver des anciens souverains du Mexique, de ce Montézuma dont la main habile aux sacrifices pouvait immoler en un seul jour trois mille créatures humaines . . . ou bien de quelqu'un de ces princes hindous qui, dans les splendeurs des plus glorieuses fêtes, portent au fond de leurs yeux une sorte d'avidité insatisfaite et une nostalgie inexplicable, quelque chose comme le souvenir et le regret de choses non connues.[56]

Il y a là encore un exemple de ce "vagabondage spirituel" dont nous avons parlé et qui, dans ce cas, fait voyager l'esprit de Baudelaire à la fois dans le temps et dans l'espace, et qui unit dans une même réflexion l'Amérique du Sud et l'Extrême Orient, les pratiques religieuses hindoues et les histoires fabuleuses du Mexique du quatorzième siècle. Ce qu'il retrouve et qu'il admire chez Delacroix, chez l'ancien empereur mexicain comme chez les princes hindous, c'est l'énergie spirituelle ou l'avidité, la soif insatiable de l'absolu que Baudelaire, dandy, a connues aussi. Il est probable que Baudelaire s'est souvenu de ce Montézuma quand il écrit ces mots des Journaux intimes:

---

[55] Curiosités esthétiques, p. 438.

[56] ibid., p. 440.

> Peuples nomades, pasteurs, chasseurs, agricoles, et même anthropophages, tous peuvent être supérieurs, par l'énergie, par la dignité personnelle, à nos races d'Occident.[57]

Pour compléter sa conception du côté spirituel de l'"homme sauvage," il y a la naïveté, l'innocence, exemplifiées par Virginie dans Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre, et que Baudelaire reprend dans son Essai sur l'essence du rire. Prenant pour exemple Virginie, qui, malgré son origine française, reste primitive ou sauvage dans l'acception baudelairienne de ces mots, il affirme que:

> . . . les nations primitives, ainsi que Virginie, ne conçoivent pas la caricature et n'ont pas de comédies. . . .[58]

C'est-à-dire, qu'elles ne rient pas de ce rire "diabolique," coupable et malicieux de Melmoth. Nous voyons enfin que chez Baudelaire, l'Homme Primitif, le Sauvage, devient aussi un Sage qui ne se moque pas des autres parce que, innocent et naïf, il n'a ni l'idée de sa propre supériorité,[59] ni l'orgueil qui naît de cette idée.

Il y a ici quelque chose qui ne cadre pas avec le portrait du Sauvage que nous avons relevé jusqu'ici: un homme primitif, noble et hautain, mélancolique et spirituel, plein de dignité et de gravité--un dandy a beaucoup d'égards--ne peut pas être en même temps aussi

---

[57] Journaux intimes, p. 87. Le caractère fragmentaire de ce recueil ne permet pas de déterminer de quel peuple Baudelaire parle ici. Il paraît qu'il s'agit de réflexions d'ordre général se rapportant à l'esthétique baudelairienne du dandysme qui met beaucoup de valeur sur l'énergie spirituelle, même dans le crime: ". . . un dandy ne peut jamais être un homme vulgaire. S'il commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable." Curiosités esthétiques, pp. 483-484. Ailleurs, dans les Journaux intimes, Baudelaire affirme qu'il n'y a que le prêtre, le poète et le soldat qui soient grands et dignes de respect.

[58] Curiosités esthétiques, p. 251.

[59] ibid.

naïf et modeste que Virginie. De ce point de vue le Sauvage-Dandy est une contradiction; et Baudelaire semble ne pas l'avoir remarqué. Une autre contradiction est l'assimilation du Sauvage aux Grecs et aux Romains qui, eux, connaissent la comédie. C'est pourtant son effort pour accorder les meilleurs attributs du genre humain au Sauvage, au Primitif, et au passé, qui l'a induit dans une pareille erreur. Le Sauvage de Baudelaire incarne tout ce qu'il y a de bon et d'admirable chez l'homme; et bien sûr il y a de bonnes qualités qui s'opposent et se contredisent, telles la dignité personnelle et la modestie, la connaissance "encyclopédique" et l'innocence naïve, le cosmopolitisme et une sorte de patriotisme culturel. On peut pourtant pardonner cette inadvertance de la part de Baudelaire. Les textes où nous avons retrouvé des références éparses à l'Homme Primitif ont été écrits pendant une période de vingt ans à peu près. L'étonnant, c'est qu'il y ait eu autant d'uniformité dans le portrait baudelairien du Sauvage.

Ce portrait du Sauvage s'insère principalement dans l'univers spirituel, philosophique et moral de Baudelaire. Et ce n'est que dans la mesure où il rapproche le Sauvage du Dandy, et où celui-ci est considéré comme "suprême incarnation du beau," que l'Homme Sauvage trouve sa place dans son univers esthétique. Pourtant, le dandysme étant chez lui une qualité principalement spirituelle, cette place faite à l'esthétique pure sera minime dans les oeuvres critiques. En vérité ce qu'il y a de beau esthétiquement chez le Sauvage (ses muscles bien formés, sa taille grande et imposante, sa pose fière et majestueuse, par exemple) ne sera relevé que dans la mesure où cela renforce le portrait moral que Baudelaire veut faire de lui.

On sait que l'esthétique de Baudelaire est étroitement liée à sa philosophie, à son spiritualisme. Lui-même nous apprend sur quels canons il juge beau un visage d'homme:

> . . . une belle tête d'homme . . . contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste,--des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées,--l'idée d'une puissance grondante, et sans emploi,--quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse . . . --quelquefois aussi . . . le mystère et enfin . . . le malheur.[60]

Le Sauvage indien ou africain que Baudelaire nous décrit, en témoignant de la tristesse, des ambitions refoulées, d'une insensibilité et d'un mystère indéfinissable, répond donc à l'esthétique baudelairienne. Et pour communiquer l'idée de cette tristesse, de ces ambitions bafouées ou de cette "insensibilité vengeresse," Baudelaire évoque parfois, et très subtilement, le milieu socio-historique des personnages qu'il étudie. Le plus souvent pourtant, ce contexte social reste seulement sous-entendu. Baudelaire nous donne un exemple du rôle du sous-entendu dans l'appréciation d'une oeuvre d'art. Commentant La Mort de César présenté au Salon de 1859 par Jean-Léon Gérome, il dit:

> Nous savons tous assez l'histoire romaine pour nous figurer tout ce qui est sous-entendu, le désordre qui a précédé et le tumulte qui a suivi. Nous devinons Rome derrière cette muraille, et nous entendons les cris de ce peuple stupide et délivré, à la fois ingrat envers la victime et envers l'assassin.[61]

On voit bien que le contexte socio-historique, le sous-entendu, est indispensable pour la pleine compréhension d'une oeuvre d'art. Et c'est cela surtout qui facilite l'interprétation "esthétique"

---

[60] Voir les Journaux intimes, pp. 21-22 pour la définition du Beau baudelairien.

[61] Curiosités esthétiques, pp. 348-349.

du Sauvage. Car, c'est en remettant les Indiens dans leur "état de déchéance" qu'on apprécie, qu'on "voit" reflétés sur leur visage ces "ambitions ténébreusement refoulées," ce "malheur" et cette "mélancolie" qui sont, selon Baudelaire, des éléments de leur "beauté." De même, Montézuma et les princes hindous font preuve de cette "idée d'une insensibilité vengéresse" pour qui connaît leur habileté dans l'art des sacrifices; et c'est dans le contexte de l'ordre social de la religion musulmane que l'on comprend pleinement cette dignité de comportement, "cette gravité . . . ce dandysme patricien des chefs des tribus puissantes" de l'Afrique. Bref, sans ce "sous-entendu" que fournit le contexte social et historique des races représentées, la critique de Baudelaire n'aura pas sa signification totale.

Nous avons essayé d'examiner de très près les caractéristiques et les implications de cette "originalité native" que Baudelaire trouve et admire chez les "Sauvages" du monde entier, de son temps et d'avant lui; "originalité" qu'il a conçue en idéalisant, à partir de ses lectures et de son voyage, et qu'il a retrouvée dans les peintures et dans les écrits de certains de ses contemporains. Ce thème d'"originalité," de "grandeur" ou d'"aristocratie spirituelle" reviendra dans la poésie baudelairienne sur le monde tropical. Il est évident que c'est un thème qui s'applique surtout à la personnalité, au caractère moral, du Sauvage. Le thème que nous aborderons prochainement portera sur le milieu géographique aussi bien que sur le caractère des habitants du monde tropical.

"LA FOLIE TROPICALE"

Tandis que tout "Sauvage," sous tout climat, et à n'importe quelle époque, est capable de la noblesse native (Baudelaire semble dire seulement que, de son temps, il ne reste plus de "Sauvages" que chez les indigènes de l'Amérique et des pays tropicaux), il y a un aspect de l'Homme Sauvage que Baudelaire associe étroitement et exclusivement avec la chaleur et le soleil, et donc principalement avec les régions tropicales de la terre.

C'est au sujet d'un des tableaux présentés au Salon de 1859 par Eugène Fromentin que Baudelaire emploie l'expression de "folie tropicale." Il dit que Fromentin, dont tous les tableaux, jusqu'en 1859, portent sur l'Algérie, a peint

> . . . la lumière et la chaleur, qui jettent dans quelques cerveaux une espèce de folie tropicale, les agitent d'une fureur inapaisable et les poussent à des danses inconnues.[62]

Baudelaire prétend, pourtant, que cette lumière et cette chaleur exercent un effet différent sur Fromentin. Elles versent dans son âme "une contemplation douce et reposée . . . l'extase plutôt que le fanatisme." L'étude que Baudelaire fait de Fromentin nous fournit un parfait exemple de la critique à la Balzac que nous avons déjà relevée. Car, Baudelaire, comme Balzac avant lui (à en croire l'anecdote), n'apprécie les tableaux de cet artiste que "par la somme d'idées ou de rêveries" qu'ils apportent dans son esprit. En effet, Baudelaire profite de son étude sur Fromentin pour rencherir sur ses idées personnelles

---

[62] ibid., p. 358.

concernant le climat et les moeurs des pays tropicaux. Une des indications du caractère subjectif de sa critique ici, c'est que Baudelaire ne mentionne même pas le nom du tableau (ou des tableaux) de Fromentin qu'il étudie, qu'il n'en parle pas dans les détails, et qu'il n'en décrit pas les qualités artistiques.

Nous avons déjà indiqué que c'est probablement l'Audience chez un Khalifat qui a inspiré ses commentaires sur le port patriarcal des chefs des tribus africaines. Il nous paraît indiscutable que l'idée de la "folie tropicale" lui vient de Bateleurs nègres dans les tribus et d'Une Rue à El-Aghouat, deux autres tableaux présentés par Fromentin au Salon de 1859. Les "bateleurs" représentent des Nègres, danseurs et acrobates, qui, sur une place publique, font des tours de force, des tours d'acrobatie, et exécutent des danses pour le divertissement du public, comme on fait partout dans le monde pendant des fêtes foraines. On peut supposer que Baudelaire devine dans les gestes des personnages de ce tableau une vigueur, une vivacité excessives, un élan, un emportement complets qu'il associe avec la fureur, avec la démence. Nous trouvons, encore une fois chez Paul Mantz, une appréciation plus terre-à-terre, plus détaillée, de cette oeuvre de Fromentin:

> Dans les Bateleurs nègres, M. Fromentin a voulu peindre une fête, une fête folle, étrange, disloquée, et il y a complètement réussi; ses nègres, revêtus de costumes très-voyants, et semés dans un grand paysage, dansent et se démêlent avec furie, pendant que ses musiciens accompagnent, sur un rhythme aux bruyants saccadés, leurs saltations endiablées.[63]

Paul Mantz et Baudelaire ont contemplé les mêmes tableaux, ont éprouvé

---

[63] Paul Mantz, op. cit., p. 292.

de pareils sentiments devant cette représentation de la danse africaine. Mantz n'a fait que les décrire dans plus de détails que Baudelaire--au moins y a-t-il chez lui des allusions aux personnages qui figurent dans ce tableau, à leur costume et au paysage qui leur sert de fond. Peut-être vaudrait-il mieux dire que Mantz décrit la peinture et les effets qu'elle produit chez le spectateur tandis que Baudelaire n'en reproduit que les effets.

Ce qu'il y a de plus significatif, c'est que, contrairement à Mantz qui ne base sa critique que sur le tableau qu'il a sous les yeux, Baudelaire associe cette "folie" aux effets de la chaleur et du soleil tropicaux; ce qui implique une alliance très étroite de la personnalité du Nègre et de son milieu géographique.

C'est pourtant dans un autre tableau de Fromentin, Une Rue à El-Aghouat, que l'on constate pleinement l'influence, aux yeux de Baudelaire, du milieu géographique sur le caractère et sur les moeurs du peuple africain. Ce tableau représente une petite rue sur une pente escarpée, bordée de chaque côté de grandes maisons en forme rectangulaire qui s'élèvent solidement comme des rochers. Le soleil n'est plus au zénith, mais disparaît déjà derrière les maisons du côté gauche (du spectateur), projetant ainsi un rayon d'ombre sur la rue. Les hommes sont venus dehors; certains sont couchés sur le pavé, dans l'ombre de leurs maisons, les yeux fermés. C'est l'heure de la sieste. Baudelaire ne nous entretient pas du tout des valeurs esthétiques de ce tableau. Ce qui capte son attention, ce sont ces hommes, couchés dans l'ombre, épuisés par la chaleur tropicale. Mais il les envisage comme s'ils étaient dans un paradis terrestre, et

comme s'ils réveillaient en lui une certaine nostalgie longtemps endormie, étouffée:

> Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces ombres bleues, et dont les yeux, qui ne sont ni éveillés, ni endormis, n'expriment, si toutefois ils expriment quelque chose, que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière.[64]

On voit ici combien Baudelaire met de ses propres sentiments dans l'appréciation de Fromentin. Ces hommes que la chaleur insupportable de l'après-midi oblige de se mettre dehors, qui gisent, affaiblis, sur le sol aride, sans aucun confort matériel, se croient-ils aussi heureux que Baudelaire les peint? Eprouvent-ils ce "sentiment de bonheur" dont parle Baudelaire? Peut-être ne maudissent-ils pas leur sort, cette rigueur du climat devant laquelle ils s'inclinent depuis leur enfance, mais ils ne s'en applaudissent pas. La paix, le contentement, que Baudelaire insiste à découvrir sur leur visage et dans leurs yeux fermés, ne témoignent que de sa propre rêverie, de son propre goût nostalgique pour "une immense lumière." En idéalisant la vie et le climat tropicaux ici, en les embellissant, Baudelaire semble fausser la réalité, ou, mieux encore, la transcender.

Dans son interprétation de ces deux tableaux de Fromentin, Baudelaire nous peint le monde tropical comme l'empire du bonheur. Car, que les habitants de ces régions s'adonnent à des danses ou qu'ils se sauvent le mieux possible de la chaleur et du soleil gênants, il les voit heureux, en proie soit à une violente gaieté soit à un bonheur doux et reposé, presque extatique. Nous considérons cette deuxième

---

64 Curiosités esthétiques, p. 358.

forme de "bonheur" comme une vision poétique et spirituelle de la paresse, de la fatigue et de la langueur que cause une chaleur excessive. Parfois, surtout dans sa poésie, Baudelaire accuse de paresse les autochtones des pays tropicaux; mais il ne tarde pas à adoucir, à poétiser cette "paresse" en la qualifiant de "féconde." Or une "féconde paresse" nous paraît une contradiction dans les termes qui n'est concevable qu'à une imagination (trop vive) de poète. Chez Baudelaire-poète, la paresse, la langueur et la fatigue, symboles de l'absence de vigueur physique, s'associent à la réflexion, à la contemplation. C'est comme si le manque d'activité physique entraînait inévitablement l'activité spirituelle. Le souci d'adoucir des traits peu favorables du climat et du paysage tropicaux répond, chez Baudelaire, à un sentiment de nostalgie pour les Tropiques. Lui-même en fait implicitement l'aveu:

> Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses [celles de Fromentin] s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets.[65]

Les couleurs vives des toiles de Fromentin lui suggèrent un bonheur paradisiaque que le paysage tropical semble promettre.

On ne saurait nier que Baudelaire fait ici de la critique très subjective, vraiment partiale. Et c'est bien ce qui le sépare une fois encore de Paul Mantz. Celui-ci nous paraît plus indépendant, moins émotif dans sa critique, et, par conséquent, plus proche de l'objectivité. Voilà son commentaire sur Une Rue à El-Aghouat:

---

[65] ibid.

> La Rue à El-Aghouat est d'un autre caractère [que les Bateleurs nègres]: M. Fromentin y a peint les énervantes ardeurs d'un soleil implacable, les lourdes chaleurs de l'ombre, et le silence d'une ville arabe aux heures oisives de la sieste.[66]

Comme Paul Mantz, Fouad Marcos, dans sa récente étude sur Fromentin, voit plutôt la misère dans ce tableau: "Une Rue à El-Aghouat, c'est le pays de la soif 'vécu, senti et traduit.'"[67]

En effet, l'interprétation de cette peinture par Baudelaire va à l'encontre de l'intention de Fromentin lui-même. Le Chapitre II de son récit de voyage, Un Eté dans le Sahara, est consacré à El-Aghouat, et il y décrit ainsi la rue Bab-el-Gharbi que Fouad Marcos identifie comme celle qui fait l'objet du tableau en question:

> La rue Bab-el-Gharbi est un de mes boulevards. . . . Vers une heure, l'ombre commence à se dessiner faiblement sur le pavé; assis, on n'en a pas encore sur les pieds; debout, le soleil vous effleure encore la tête; il faut se coller contre la muraille et se faire étroit. La réverbération du sol et des murs est épouvantable; les chiens poussent de petits cris quand il leur arrive de passer sur ce pavé métallique.[68]

Voici le milieu et le moment de l'après-midi que Fromentin veut nous représenter: moment où, debout ou assis, on échappe à peine à la chaleur, où tout objet brûle et où même les chiens ressentent durement l'ardeur du soleil et s'en plaignent à leur façon. Et les personnages

---

66 P. Mantz, op. cit., p. 292.

67 Fouad Marcos, Fromentin et l'Afrique, p. 135. Il convient de mentionner en passant, que Fouad Marcos connaît de première main ce milieu géographique qui nous occupe, ayant fait des études en Egypte, et poursuivi des recherches sur Fromentin en Algérie. De plus il y est né.

68 E. Fromentin, Un Eté dans le Sahara, p. 155.

de la peinture, ces hommes que Baudelaire imagine comme étant si heureux, si contents, si reposés, Fromentin les trouve malheureux:

> Peu à peu cependant, tu vois sortir des porches entrebaillés de grandes figures pâles, mornes, vêtues de blanc, avec l'air plutôt exténué que pensif; elles arrivent les yeux clignotants, la tête basse, et se faisant de l'ombre de leur voile un abri pour tout le corps, sous ce soleil perpendiculaire. L'une après l'autre, elles se rangent au mur, assises ou couchées quand elles en trouvent la place. . . . --A deux heures, tous les habitants d'El-Aghouat sont dans la rue.[69]

Le caractère redoutable de ce soleil d'une heure de l'après-midi nous rappelle à l'esprit la chaleur du soleil tropical que Baudelaire lui-même nous décrit dans "La Belle Dorothée," l'un de ses poèmes en prose. On y retrouve le même soleil "perpendiculaire," le même silence inquiétant d'une ville sans vie, le même hurlement des chiens brûlés par la chaleur. Marc Eigeldinger a pu affirmer, en s'appuyant sur le texte de ce poème en prose, que

> Baudelaire redoute la violence accablante du soleil de midi, il hait l'intensité du feu solaire qui brûle, dessèche et dévore.[70]

Bien que ce ne soit pas ici le lieu d'étudier ce poème en prose dans tous ses aspects, relevons-en l'aspect qui peut éclairer l'idée de la "folie tropicale." Relisons-en le premier paragraphe:

> Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste,

---

[69] ibid., p. 156.

[70] M. Eigeldinger, "La Symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 67 (1967), 357-374.

> une sieste qui est une espèce de mort savoureuse où le dormeur, à demi éveillé, goûte les voluptés de son anéantissement.[71]

Le vocabulaire de la toute première phrase donnerait raison à Eigeldinger; mais la deuxième phrase ("mort savoureuse," "voluptés de son anéantissement") suggérerait une interprétation des effets spirituellement bénéfiques du soleil de midi, conforme à l'idée qui émane de la critique que Baudelaire fait d'Une Rue à El-Aghouat. Baudelaire voit la sieste (cette coutume inconnue dans les pays froids) comme unissant le monde physique au monde spirituel. C'est un état enviable d'inconscience ou de demi-conscience, un moment d'oubli ou d'absence totale de soucis ou de gêne. Dans son étude de la peinture de Fromentin, Baudelaire ne veut capter que le moment de la sieste, ou la sieste elle-même. Le plus qu'on puisse lui reprocher, c'est d'avoir fait ici de la critique à la fois partiale et partielle. Car, cette fois, il ne prend pas en considération ce qui a précédé ou ce qui va suivre ce moment précis; il ne met pas en considération le contexte social de ce tableau. Fromentin, par contre, ne le perd pas de vue.

Nous avons vu que Baudelaire considère comme une expression de "bonheur" dans les Tropiques, des situations aussi disparates, aussi divergentes, que la danse frénétique des bateleurs nègres au cours d'une fête et la sieste, issue de la fatigue et de la langueur qu'impose une chaleur insupportable (dirions-nous) de midi tropical. La "folie tropicale," autre expression pour ce "bonheur," a donc un caractère double: un aspect banal et physique, et un autre, extatique, qui

---

[71] Poèmes en prose, p. 83.

touche au spiritualisme de Baudelaire. L'un représente cette "gaieté folle," frénétique, turbulente, dont Baudelaire semble parler d'un ton de mépris et que Paul Mantz n'admire pas non plus. Celui-ci n'applique même pas à ces gestes des Nègres le vocabulaire conventionnel de "danse"; ce sont plutôt des "saltations endiablées." Dans la pensée de Baudelaire, c'est une forme basse de "bonheur," considérée plutôt comme de la frivolité, du manque de sérieux.

Cette forme de bonheur n'est pas rigoureusement limitée aux pays tropicaux. Car Baudelaire en parle quand il présente l'écrivain allemand, E.T.A. Hoffmann comme

> . . . un auteur singulier, esprit très général . . . et qui unit à la raillerie significative française la gaieté folle, mousseuse et légère des pays du soleil, en même temps que le profond comique germanique.[72]

C'est donc une forme de joie de vivre que Baudelaire associe aux pays chauds, y compris ceux du sud de l'Europe, du Midi. Et quand il dit:

> C'est en pleine Italie, au coeur du carnaval méridional, au milieu du turbulent Corso, que Théodore Hoffmann a judicieusement placé le drame excentrique de La Princesse Brambilla,[73]

ce qui nous frappe avant tout, c'est le portrait de l'Italie en été, pendant les fêtes du carnaval. Baudelaire veut dire que, vu le caractère humoristique de ce conte qui reflète, parmi d'autres qualités, la "frivolité des pays ensoleillés," il est à propos de le situer en Italie, surtout à cette époque de l'année. Mais puisque cette "frivolité" s'associe au soleil, plus le pays est chaud, plus la "frivolité" est intense.

---

[72] Curiosités esthétiques, p. 260; nous soulignons.

[73] ibid., p. 257.

Le revers de la médaille, c'est le "bonheur" doux, tranquille et paisible de l'heure de la sieste. Baudelaire en parle en termes quasi religieux: "une contemplation douce et reposée . . . l'extase plutôt que le fanatisme." C'est encore de la "folie tropicale," mais une "folie" qui s'approche de l'extase spirituelle ou de l'"hallucination," qui est comme une grâce divine. En effet, en parlant du caricaturiste Breughel le Drôle, Baudelaire dit: "Au mot grâce spéciale substituez, si vous voulez, le mot folie, ou hallucination,"[74] suggérant ainsi que ces expressions sont interchangeables, synonymes et qu'ils ont tous deux le sens d'une "extase." Il est vrai qu'il ne parle pas ici des effets du soleil tropical, mais c'est l'emploi du terme "folie" par Baudelaire que nous devons retenir. En fin de compte, nous voyons que l'auteur du Salon de 1859, l'admirateur de Fromentin, considère la sieste comme un don spécial et divin, comme un état d'hypnose, même de transe, qui transporte le sujet hors du monde extérieur et qui doit plaire à celui qui a parfois chanté les vertus de l'opium. C'est une expérience spirituelle, une extase qui s'obtient sans l'aide de la drogue.

Les sensations qu'il imagine possibles à ceux qui font la sieste sont comme un état précurseur à l'état d'hallucination "naturelle" que lui inspire l'art de Delacroix:

> Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel

---

[74] ibid., p. 303.

> d'un azur transparent s'enfonce comme un abîme plus infini,
> où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent,
> où les parfums racontent des mondes d'idées.[75]

Baudelaire ne parle ici d'aucune peinture particulière de Delacroix, mais de l'effet général que produit son art, surtout son colorisme; et c'est comme un état d'hallucination "naturelle." En effet, Delacroix semble souvent évoquer le paysage tropical chez Baudelaire. Nous avons vu que même l'aspect physique de cet artiste lui paraît "exotique." Il dira encore que, dans l'atelier de Delacroix, il règne, "en dépit de notre rigide climat, une température équatoriale."[76]

Ces sensations que Baudelaire éprouve à l'aspect des paysages de Delacroix et qu'il associe tant avec la chaleur tropicale sont sûrement d'ordre synesthésique et spirituel, et se rapportent étroitement à sa théorie des correspondances. Sous un soleil tropical, l'affaissement du monde physique ouvre la porte du monde spirituel, et la sieste ressemble à une porte à deux battants: d'un côté, la vie terrestre, et de l'autre la vie surnaturelle. Le paysage tropical peut induire certains esprits à la folie, à la frivolité; mais aux nerfs ultra-sensibles du poète, il verse la contemplation; c'est pour le poète une source inépuisable de réflexion et de plaisirs spirituels.

Tout comme la signification de la "folie tropicale" est double, le concept est aussi d'une double origine pour Baudelaire. Il y a d'un côté une tradition littéraire qui a pénétré la conscience collective des Français de son époque, et de l'autre, la sensibilité

---

[75] ibid., pp. 239-240.

[76] ibid., p. 442.

particulière que Baudelaire ressent à l'égard du soleil, et qu'on ne peut pas dissocier des souvenirs de son voyage en Orient ("il est présumable que je suis . . . atteint . . . d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil. . ."). L'idée de "folie tropicale," au sens de gaieté excessive et frivole qu'accusent les danses frénétiques se trouve déjà dans les écrits de Montesquieu, de Jean-Jacques Rousseau, et de Mme de Staël. La thèse générale de la théorie des climats de Montesquieu est que "le caractère de l'esprit et les passions du coeur" changent selon les climats et que les lois des nations doivent tenir compte de cette différence de passions et de caractère qu'impose leur climat particulier. Dans les chapitres II à V du Livre XIV de L'Esprit des lois, Montesquieu élabore l'argument que "la sensibilité pour les plaisirs" est "extrême" dans les pays chauds, que la population de tels pays est généralement "transportée," se livre sans cesse à l'amour et aux vices, tandis que celle des pays froids trouve ses plaisirs "dans tout ce qui peut remettre les esprits" et dans l'exercice de la vertu.[77] Nous n'avons pas à discuter ici de la validité de ces jugements trop généralisés. Remarquons seulement que l'objectivité de Montesquieu est à mettre en doute lorsqu'il commence à mêler la question de vice et de vertu à ces réflexions.

Jean-Jacques Rousseau, lui aussi, oppose "le Nord" et "le Midi" dans son Discours sur l'inégalité, mais il déplace un peu l'optique:

---

[77] Cf. Oeuvres de Montesquieu, éd. MM. Destruit de Tracy et Villemain (Paris: Chez Dalibon, 1827), III, pp. 75-85.

> . . . je remarquerais qu'en général les Peuples du Nord sont plus industrieux que ceux du Midi, parce qu'ils peuvent moins se passer de l'être.[78]

Rousseau n'apporte aucun jugement moral ici, et, comme explique George R. Havens, en commentant ce texte:

> Rousseau was not praising the north but only claiming that the very unfavorableness of the climate forced the people of northern countries to greater activity and industry, that progress came from the urge of necessity.[79]

Pourtant, le fait est que, pour Rousseau aussi, les gens du Midi, pour quelque raison que ce soit, sont moins industrieux (plus paresseux) que ceux du Nord.

Tandis que Montesquieu applique sa théorie des climats à l'étude des lois et Rousseau au principe du progrès matériel dans le monde, Mme de Staël l'applique à l'étude de la littérature. Pour elle, la littérature du Nord s'oppose à celle du Midi, comme le Moyen Age à l'Antiquité, le Christianisme au Paganisme:

> Il existe, ce me semble, deux littératures tout à fait distinctes, celle qui vient du Midi et celle qui descend du Nord. . . . Les Grecs, les Latins, les Italiens, les Espagnols et les Français du siècle de Louis XIV, appartiennent au genre de littérature que j'appellerai la littérature du Midi. Les ouvrages anglais, les ouvrages allemands, et quelques écrits des Danois et des Suédois doivent être classés dans la littérature du Nord.[80]

Avec l'idée que le milieu géographique influe sur le caractère d'un peuple et que ce caractère se traduit dans ses oeuvres littéraires, elle maintient que "les peuples du Nord . . . avaient de l'imagination,

---

[78] Cité par George R. Havens, Voltaire's Marginalia on the Pages of Rousseau (New York: Haskell House, 1966), p. 8.

[79] ibid.

[80] Mme de Staël, De la littérature, I, p. xi.

de la mélancolie, du penchant à la mysticité . . . [tandis que] les habitants de l'Italie . . . dégoûtés de toute idée de gloire . . . ne croyaient plus qu'à la volupté." Partant de cette hypothèse à logique partielle puisqu'elle ne considère les Romains que dans leur décadence et ne prend en considération que les Français du dix-septième siècle, elle prêche une littérature moderne, ossianique qui sera philosophique, mélancolique, spirituelle. Du même coup, bien qu'elle apprécie beaucoup la Nature, elle critique la littérature des poètes du Midi qui mêle trop cette Nature--"bois touffus," "ruisseaux limpides"--aux sentiments de la vie. Elle aussi répète le préjugé contre le climat chaud: chez les poètes du Midi, "cette nature si vive [que leur octroie un climat chaud] qui les environne, excite en eux plus de mouvements que de pensées."[81] On retrouve ces oppositions Nord--Sud, climat froid--climat chaud, sérieux et industrie--gaieté et jeu dans la littérature romantique jusqu'à Gautier. Mais Gautier prend le parti du Midi et de la joie de vivre contre le romantisme d'inspiration chrétienne.[82]

Baudelaire, par contre, semble emboîter le pas à Mme de Staël en ce qui concerne la primauté du spirituel et du mélancolique sur le naturel et le trop gai dans l'art et la littérature. Nous avons vu que sa conception du Beau comporte la tristesse. Lui-même fera de la

---

[81] Cité par George Solovieff, Mme de Staël, choix de textes, thématique et actualité (Paris: Editions Klincksieck, 1974), p. 166.

[82] Voir par exemple Théophile Gautier, Poésies complètes, éd. René Jasinski (Paris: Nizet, 1970), pp. 72-76.

poésie à tendance philosophique. Et, comme Mme de Staël, il identifie le spiritualisme et le naturalisme en art avec l'esprit du nord et du midi respectivement:

> Le romantisme est le fils du Nord et le Nord est coloriste. . . . En revanche le Midi est naturaliste.[83]

Rembrandt, le type même de l'artiste du Nord, est "un puissant idéaliste," tandis que Raphaël, fils du Midi, "quelque pur qu'il soit, n'est qu'un esprit matériel sans cesse à la recherche du solide."[84] Comme Mme de Staël, Baudelaire aussi attribue ces différences entre artistes du Nord et artistes du Midi aux effets de leurs climats respectifs.

Nous avons déjà dit qu'on retrouve cette opposition Nord--Midi chez Gautier. En effet, les idées sur l'importance des conditions géographiques, du climat et de la race sont dans l'air à l'époque de Baudelaire. En 1853 (date de publication des Essais sur l'inégalité des races humaines du comte de Gobineau) Hippolyte Taine, lui aussi, développe sa théorie de la race, du milieu et du moment. Dans son étude La Fontaine et ses fables où il démontre combien l'auteur des Fables incarnait "l'esprit gaulois," Taine revient à plusieurs reprises sur l'importance du climat et du milieu dans la formation d'un caractère national:

> Il n'y a pas encore de science de races, et on se risque beaucoup quand on essaye de se figurer comment le sol et le climat peuvent les façonner. Ils les façonnent pourtant, et les différences des peuples européens, tous sortis d'une même souche, le prouvent assez. L'air et les aliments font

---

[83] Curiosités esthétiques, p. 104.

[84] ibid.

> le corps à la longue; le climat, son degré et ses contrastes produisent les sensations habituelles, et à la fin la sensibilité définitive.[85]

Pour Baudelaire, comme pour Taine, la portée de cette "théorie des climats" est très générale; chez lui l'art, la littérature et les moeurs de chaque pays peuvent s'expliquer par son climat. Et, comme chez Montesquieu qui, dans L'Esprit des lois, dépasse les bornes de l'Europe pour parler de l'Afrique et de l'Amérique, pour traiter de "la polygamie du roi du Maroc" et pour justifier la loi sur la polygamie chez les Malabarais, la "théorie des climats" chez Baudelaire influe non seulement sur son appréciation de l'art et de la littérature européens mais aussi sur son portrait du monde tropical. Il conçoit par exemple un amour oriental, vigoureux, "crâne," féroce, qui chez les Incas permet même l'inceste.[86] Il y a, en plus, cette "folie tropicale" que nous venons d'examiner.

Comme l'idée de la "grandeur," de la "gravité" et de l'"originalité native" des peuples sauvages, celle de la "folie" (au double sens de

---

[85] H. Taine, La Fontaine et ses fables (Paris: Librairie Hachette, 1911), p. 8. Taine conclut son étude en revenant au même sujet: "Plus un poète est parfait, plus il est national. Plus il pénètre dans son art, plus il a pénétré dans le génie de son siècle et de sa race. Il a fallu la finesse, la sobriété, la gaieté, la malice gauloise, l'élégance, l'art et l'éducation du dix-septième siècle pour produire un La Fontaine. Il a fallu la vue intérieure des caractères, la précision, l'énergie, la tristesse anglaise, la fougue, l'imagination, le paganisme de la Renaissance pour produire un Shakespeare. Il a fallu la profondeur, la philosophie, la science, l'universalité, la critique, le panthéisme de l'Allemagne et du dix-neuvième siècle pour produire un Goethe. Par cette correspondance entre l'oeuvre, le pays et le siècle, un grand artiste est un homme public." P. 344.

[86] Cité par René Valeynes, Baudelaire et les femmes (Paris: Editions Nilsson, s.d.), p. 27.

gaieté frivole et de contemplation extatique) constitue encore un élément du portrait baudelairien du monde tropical. Tout comme il y a une contradiction entre Baudelaire qui semble suivre le romantisme chrétien de Mme de Staël, et Baudelaire qui, en même temps, a la hantise "de ces époques nues," on remarque déjà une progression, même des éléments contradictoires, dans son portrait du monde tropical: la gravité du Sauvage de Delacroix, de Catlin, même de certains personnages de Fromentin, ne s'oppose-t-elle pas à la "frivolité" des bateleurs nègres? Ce qui importe pour le lecteur, c'est de ne pas s'attendre à un portrait uniforme, unilatéral, de ce monde. Ce portrait représentera les chefs de tribus et les paysans, les moments de fêtes et ceux du repos, l'héritage du passé ancestral et les symptômes de la "modernité." Tout dépend de la perspective que choisit l'artiste. Catlin, Delacroix, et Fromentin parfois, explorent le caractère antique, ce qu'il y a d'"éternel" chez ce peuple sauvage, et Baudelaire suit leur exemple en commentant leur oeuvre; parfois il va même plus loin. Dans les Bateleurs nègres et Une Rue à El-Aghouat, Fromentin fixe les moeurs, les conditions sociales et matérielles du présent; en le commentant, Baudelaire fait de même. Seulement, comme nous avons vu, il ne se contente pas de peindre l'actualité, il la transpose dans son système spirituel, dans le domaine du surnaturel et de l'imaginaire. Les phénomènes déplorables pour certains (y compris l'artiste lui-même) sont idéalisés et poétisés par Baudelaire. Nous avons dit que chez Fromentin on frôle déjà de tout près le domaine de la "modernité" dans le portrait du monde tropical. C'est pourtant chez Constantin Guys, le "peintre de la vie moderne," que cet aspect sera développé au maximum.

"LA PAUVRETE ET LA PETITE VIE" EN ORIENT

Un autre aspect de la vie tropicale qui occupe Baudelaire à la fois dans ses oeuvres critiques et dans sa poésie, c'est la misère morale, la vie mesquine. Et dans les oeuvres critiques, c'est Constantin Guys qui lui fournit la meilleure occasion de nous entretenir là-dessus. Cet artiste, que Baudelaire a connu tard dans sa vie et dont on ignore les origines, est aussi, aux yeux de Baudelaire, un conteur de voyages. Guys s'est beaucoup inspiré, en effet, de la Turquie et de la Crimée, qui font partie de l'"Orient" au même titre que l'Afrique du Nord ou l'Inde. De ces pays il a peint surtout les moeurs de femmes et la vie soldatesque. De ce point de vue, les gravures de Constantin Guys ont sans doute un caractère documentaire mais qui ne diminue aucunement, pour Baudelaire, leur portée esthétique et spirituelle.

Dans Le Peintre de la vie moderne Baudelaire a vite fait de discuter de la vie militaire, et de s'étendre sur le dandysme soldatesque. Nous avons remarqué qu'il profite de toute occasion pour revenir à son thème préféré du dandysme. Dans cette étude lui-même reconnaît qu'aux yeux du lecteur il doit sembler digresser; et il réaffirme sa méthode de critique qui permet ce qui semble être de la digression, de la rêverie, et des considérations qui sont en dehors du sujet:

> Ce qui a pu paraître au lecteur une digression n'en est pas une, en vérité. Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d'un artiste sont, dans

beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire.[87]

Parlant des Annales de la guerre (une collection de peintures de Guys sur la Guerre de Crimée), Baudelaire fait une allusion passagère mais significative à Achmet-Pacha, général en chef à Kalafat, chez qui il retrouve "l'attitude et le visage, le grand air aristocratique qui appartient généralement aux races dominatrices."[88] Ce texte fait penser immédiatement à "cette gravité et [à] ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes" que Baudelaire avait trouvé chez Fromentin. Le port aristocratique d'Achmet-Pacha n'est vu ni comme un attribut personnel, ni comme une conséquence de sa profession de soldat, mais plutôt comme une caractéristique de sa race; et on retrouve encore, formulées en d'autres mots, cette "grandeur," et cette "originalité" natives des Sauvages que nous connaissons déjà. Chez Achmet-Pacha le soldat et le sauvage se joignent harmonieusement, car le dandysme militaire, cette "insouciance martiale," ce "mélange singulier de placidité et d'audace,"[89] communs à tous les soldats peints par Constantin Guys, ne diffère en rien des traits moraux du Sauvage de Delacroix et de Catlin. Après tout, le "soldat" n'est qu'une expression plus moderne pour le "guerrier."

---

[87] Curiosités esthétiques, p. 486. H. Lemaître commente ainsi la méthode de critique que Baudelaire annonce ici: "Principe de critique auquel Baudelaire n'a cessé d'être fidèle, toutes les fois qu'il s'est trouvé en présence d'un grand artiste, Delacroix ou Daumier, Manet ou Legros. C'est même, à ses yeux, le critère de la grandeur d'un artiste que cette possibilité offerte de rêverie morale, car c'est le signe infaillible de la présence de l'âme."

[88] ibid., p. 474.

[89] ibid., p. 479.

Parfois, pourtant, l'appréciation de ces tableaux militaires se rapporte chez Baudelaire à ses propres expériences et à ses souvenirs d'Orient. C'est au sujet de la Consécration d'un terrain funèbre à Scutari par l'évêque de Gibraltar que Baudelaire écrit:

> Le caractère pittoresque de la scène, qui consiste dans le contraste de la nature orientale environnante avec les attitudes et les uniformes occidentaux des assistants, est rendu d'une manière saisissante, suggestive et grosse de rêverie. Les soldats et les officiers ont ces airs ineffaçables de gentlemen, résolus et discrets, qu'ils portent au bout du monde, jusque dans les garnisons de la colonie du Cap et les établissements de l'Inde.[90]

Il s'agit ici d'une oeuvre bien réussie où le pupitre, les têtes chauves et les habits des prêtres font plutôt penser à une photographie qu'à une peinture. L'ambiance générale est occidentale, anglaise surtout. L'assistance se compose d'Anglais, des infirmières, des soldats et des officiers, même de hauts dignitaires dont Lord Stratford Redcliffe et Lady Redcliffe. L'article de l'Illustrated London News, où cette peinture est reproduite et commentée, a pour titre: "Consecration of the British Cemetery at Scutari," révélant ainsi, plus que le titre de la peinture elle-même, le caractère anglais de l'événement. On comprend donc que, quand Baudelaire parle des "airs de gentlemen" qu'ont ces soldats, il veut dire des "airs d'un gentleman anglais." Il est à remarquer que l'expression du visage des militaires représentés dans cette oeuvre n'est pas assez nette, assez vive, pour communiquer au spectateur cette fermeté, cette discrétion, dont Baudelaire parle; et que le caractère même de la cérémonie suggère avant tout la solennité

---

[90] ibid., pp. 473-474.

et la tristesse--ainsi que confirme à propos de Lord Redcliffe l'article de l'Illustrated London News. La description que Baudelaire fait ici des airs de ces officiers anglais ne semble pas être confirmée par la peinture ou être conforme à la situation qu'on y représente. Si Baudelaire a le droit de recommander la discrétion et la fermeté à tout soldat, ces qualités sont plus nécessaires aux administrateurs et plus à propos dans les colonies où les militaires de la métropole ont à faire face à la fois à la faible résistance des indigènes et à l'insubordination des colons, ainsi qu'on voit, en ce qui concerne les îles Maurice et Bourbon, dans l'ouvrage de Bernardin de Saint-Pierre, Voyage à l'Ile-de-France. Nous croyons qu'ici Baudelaire calque son interprétation de la peinture de Guys sur ses propres impressions et sur ses souvenirs de la colonie du Cap de Bonne Espérance et des îles de l'Océan Indien. La vie des militaires dans ces îles sera reprise dans "La Belle Dorothée."

De même, nous croyons que dans l'expression "la nature orientale environnante" Baudelaire fait allusion à la proximité de la mer et des bateaux; en effet il n'y a rien d'autre dans cette peinture que l'ambiance occidentale de la cérémonie, les quelques tombeaux du côté gauche et peut-être des herbes qui poussent sur le sol, et ceux-ci n'ont rien de particulièrement oriental. Voici comment l'article de l'Illustrated London News décrit la scène:

> In our Artist's Sketch, nothing is seen of Scutari; but the magnificence of the distant view is brought into vivid contrast with this new home of the dead. On the left lies the sea of Marmora, busy with ships, steamers and men-of-war. In the opposite direction extend the

> heights of Galata, and far in the extreme horizon may be discerned the tower of that suburb.[91]

La "nature orientale" est donc suggérée par cette vue illimitée, par cette sensation d'infinité et d'éternité que donne la mer, par ce va-et-vient, et par cette impression de départs et d'arrivées que donnent les ports et les bateaux bercés par les vagues (le poème en prose "Le Port" vient ici à l'esprit). Ce sont les impressions que Baudelaire associe surtout avec son voyage, avec le Cap et les îles tropicales de Maurice et de Bourbon, donc avec l'Orient, qui sont à la base de l'appréciation de ce tableau de Guys par Baudelaire. Si, pour Baudelaire, la "nature orientale" consiste dans cette vue de la mer et des bateaux, nous avons ici une indication, venant de Baudelaire lui-même, que la mer s'intègre dans son exotisme oriental.

En ce qui concerne les femmes, l'intérêt de Guys (et de Baudelaire par conséquent) ne se borne pas à l'Orient. Cet artiste que Baudelaire appelle un "citoyen spirituel de l'univers,"[92] représente la Femme dans ses divers rôles et dans des circonstances très différentes: à l'opéra, aux "petits théâtres" des "grandes capitales du monde civilisé,"[93] dans les bouges et les bas quartiers et dans les rues d'Orient.[94] Baudelaire s'étend longuement sur le sexe féminin auquel sont consacrés deux chapitres: "La Femme," et "Les Femmes et les Filles"; et puis

---

[91] The Illustrated London News, 26 (9 juin 1855), p. 546.

[92] Curiosités esthétiques, p. 461.

[93] ibid., p. 479.

[94] Voir les soixante tableaux de Guys reproduits par George Grappe dans son ouvrage Constantin Guys (Berlin: Verlagsandtalt für Literatur und Kunst, s.d.).

un troisième, "L'Eloge du maquillage" qui, en traitant du maquillage, traite également de la Femme.

Très attentif aux éléments qui se rapportent au caractère national de ces femmes, Baudelaire nous avertit dès le début de "Les Femmes et les filles" que, dans ces peintures de femmes, "les différences de caste et de race . . . sautent immédiatement à l'oeil du spectateur."[95] Mais il ne donne pas de détails sur les races représentées. Par contre, les détails abondent concernant leur rang social, leurs "différences de caste." On compte parmi les femmes de ces peintures: "les jeunes filles du meilleur monde," les femmes mariées et respectables, "des filles de petits théâtres," des maîtresses qui jouent la "grande dame," et dernièrement la courtisane, habitante de "ces capharnaüms où l'exubérance de la jeunesse fainéante se donne carrière."[96] C'est dans "Pompes et solennités," chapitre qui précède celui de "La Femme," que nous trouvons révélées l'identité raciale de ces femmes courtisanes et, en même temps, les circonstances qui leur rendent nécessaire cette profession pénible:

> . . . les femmes galantes (si toutefois l'on peut prononcer le mot de galanterie à propos de l'Orient), [sont] généralement composées de Hongroises, de Valaques, de Juives, de Polonaises, de Grecques, d'Arméniennes; car, sous un gouvernement despotique, ce sont les races opprimées, et, parmi elles, celles surtout qui ont le plus à souffrir, qui fournissent le plus de sujets à la prostitution.[97]

---

[95] Curiosités esthétiques, p. 494.

[96] ibid., p. 496.

[97] ibid., p. 477.

C'est sur cette classe de femmes que Baudelaire s'attarde le plus; et c'est chez elles que l'on retrouve des caractéristiques de l'Orient. On constate à partir de cette distribution des femmes qui font l'objet de la peinture de Guys qu'il ne s'agit pas de la "femme noire," mais de la blanche qui, ayant pris certaines attitudes orientales, se rapproche de la noire, ou de l'Orientale, par ses moeurs.[98]

Le fond même des tableaux où apparaissent ces femmes est tel qu'il peut évoquer un paysage tropical chez Baudelaire:

> Sur un fond d'une lumière infernale ou sur un fond d'aurore boréale, rouge, orangé, sulfureux, rose . . . quelquefois violet, sur ces fonds magiques, imitant diversement les feux de Bengale, s'enlève l'image variée d'une beauté interlope.[99]

C'est donc un fond bariolé, multicolore, mais fait de couleurs brillantes. Or, pour Baudelaire, chez qui tout est allégorie, un fond lumineux, ensoleillé et rosâtre est doublement symbolique: par sa "lumière infernale" il est apte à suggérer un paysage tropical, tout comme "des toiles lumineuses" de Fromentin "s'élève [pour Baudelaire] une vapeur enivrante" qui lui rappelle les pays de soleil.[100] Ce symbolisme climatique des couleurs se révèle aussi (nous l'avons vu) dans son étude de Delacroix où il dit, à cause des couleurs vives des peintures de cet autre artiste, qu'il règne dans son atelier, "en dépit de notre rigide

---

[98] Voir notre "Introduction" pour la conception de l'Orient chez les Romantiques. Il paraît en effet que tout ce qui n'est pas de l'Europe ni de l'Amérique est de l'Orient; et que, par leur proximité de l'Afrique et du Proche Orient, les régions méditerranéennes de l'Europe sont considérées comme "orientales."

[99] Curiosités esthétiques, p. 496.

[100] ibid., p. 358.

climat, une température équatoriale."[101] Et puis, par sa couleur rose, ce fond comporte l'idée de cette "gaieté" particulière, frivole et voluptueuse, que Baudelaire associe au monde tropical de Fromentin. Lui-même ajoute immédiatement après sa description de l'arrière-plan: "le rose révélant une idée d'extase dans la frivolité."[102] Il serait juste, au moins justifiable, de s'attendre à ce que cette "lumière infernale" rouge et boréale s'associe, dans la pensée baudelairienne, à l'idée de l'Enfer, que le mot "infernale" suggère, mais seulement dans la mesure où cette idée n'invoque que la chaleur et le rouge du feu supposé de "l'Enfer," et ne comporte aucune portée morale, religieuse, de punition ou de souffrance. Dans la pensée de Baudelaire, les couleurs vives de "ces fonds magiques" font penser plutôt au feu d'artifice--aux "feux de Bengale" précisément--accompagnement des fêtes et de la joie. Elles provoquent les mêmes sensations que la "folie tropicale."

Quant aux personnages eux-mêmes, cette "image" qui se dégage du fond de ces tableaux, Baudelaire dit:

> Elle a inventé une élégance provoquante et barbare, ou bien elle vise, avec plus ou moins de bonheur, à la simplicité usitée dans un meilleur monde. Elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier; elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans un cadre. Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation.[103]

---

[101] ibid., p. 442.

[102] ibid., p. 496.

[103] ibid.

Chez ces femmes, Baudelaire remarque une certaine tendance à se faire sauvagesses, orientales; car l'élégance "provoquante et barbare" dont elles font preuve ne leur est pas naturelle. La portée du qualificatif "provoquante" est évidente, et c'est sur le mot "barbare" que nous devons nous arrêter un peu. Dans une oeuvre d'art ce mot indique une qualité synthétique, qui présente les choses dans leur ensemble ou qui met l'accent sur l'essentiel et frappe le spectateur d'une impression condensée. Baudelaire explique:

> Ce mot barbarie, qui est venu peut-être trop souvent sous ma plume, pourrait induire quelques personnes à croire qu'il s'agit ici de quelques dessins informes que l'imagination seule du spectateur sait transformer en choses parfaites. Ce serait mal me comprendre. Je veux parler d'une barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait (mexicaine, égyptienne ou ninivite) et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble.[104]

Il y a donc une barbarie mexicaine, égyptienne, ninivite; c'est-à-dire qu'il s'agit d'une qualité "sauvage," étrangère au monde "civilisé." En effet, à cette époque, "Barbarie" était le nom de tous les états de la côte nord de l'Afrique. On comprend donc que Delacroix emploie ce terme en parlant du Maroc: "Allez en Barbarie apprendre la patience et la philosophie," écrit-il à Pierret, le 5 juillet 1832, en revenant de son voyage.[105] C'est donc à une élégance orientale, "sauvage," qu'aspirent ces filles peintes par Guys.

Pas plus que la "barbarie," la simplicité à laquelle elles aspirent ne leur est pas naturelle non plus. Elle est d'"un meilleur monde"; or

---

[104] ibid., pp. 469-470.

[105] Delacroix, Voyage au Maroc, lettres, aquarelles et dessins, éd. André Joubin (Paris: Les Beaux-Arts, 1930), p. 24.

nous savons que dans l'univers esthétique et philosophique de Baudelaire le "meilleur monde" est celui du passé, de l'antiquité classique, ou de l'âge primordial de l'humanité, dont le monde sauvage est, au dix-neuvième siècle, comme un dernier échantillon. Du point de vue artistique, la simplicité, qui provient de l'harmonie des lignes et des tons, est un trait louable de l'art classique. Mais, appliquée au caractère moral de l'individu, elle implique l'absence de raffinement et de déguisement; c'est une qualité "enfantine" qui fait que l'on ne cache rien de ses sentiments. Cette simplicité se révèle surtout par le regard expressif, suggestif, de ces femmes--"elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans un cadre." C'est une qualité qui augmente et intensifie les effets de la "barbarie" dont nous avons parlé. Et dans "Parfum exotique," où il s'agit d'une île tropicale, Baudelaire parle de ces "femmes dont l'oeil par sa franchise étonne." La "simplicité," comme la "barbarie" de ces femmes est une caractéristique de la Sauvagesse.

Il y a donc quelque chose d'inauthentique, d'artificiel et de contradictoire chez ces personnages féminins; leur dualité s'affirme quand Baudelaire dit qu'elles représentent la sauvagerie dans la civilisation. Chez elles, il y a un amalgame un peu malaisé des apports occidentaux et des effets de la sauvagerie. Un autre texte de "Pompes et solennités" semble éclairer ce texte de "Les Femmes et les filles":

> De ces femmes les unes ont conservé le costume national . . . et tout le clinquant du pays natal; les autres, et ce sont les plus nombreuses, ont adopté le signe principal de la civilisation . . . en gardant toutefois, dans un coin de leur ajustement, un léger souvenir caractéris-

> tique de l'Orient, si bien qu'elles ont l'air de Parisiennes qui auraient voulu se déguiser.[106]

Qu'il y ait une opposition fondamentale entre "civilisation" et "orientalisme" ou "sauvagerie" dans la pensée de Baudelaire, on le sait déjà. Ce qu'il y a de nouveau, c'est qu'il semble adopter ici une attitude conventionnelle à l'égard des concepts représentés par ces termes, qu'il ne met plus en question les valeurs de la "civilisation" occidentale. Il est vrai qu'il ne prononce ici aucun jugement de valeur sur la "civilisation" ou sur l'"orientalisme." Mais on sait qu'il parle de ces femmes comme des êtres pitoyables et que ce sont les conditions matérielles où elles se trouvent, et les moeurs orientales qu'elles adoptent, qui les dégradent. Nous croyons en effet que c'est seulement dans le domaine du spirituel, en ce qui le rapproche du dandy, que "l'homme sauvage" triomphe de "l'homme civilisé." En ce qui concerne les moeurs sociales et les conditions matérielles de l'existence, la situation est l'opposée. Et, comme nous avons vu déjà, malgré sa critique de l'ultra-matérialisme de l'Occident (surtout des Etats-Unis), Baudelaire ne préconise pas un Sauvage qui vit dans la misère absolue, qu'elle soit morale ou physique.

Ayant traité du fond de ces tableaux, et de la bizarre élégance de ces femmes, Baudelaire en vient à leur personnalité, à leur caractère moral, et aux conditions matérielles de leur vie:

> En suivant l'échelle, nous descendons jusqu'à ces esclaves qui sont confinées dans ces bouges, souvent décorés comme des cafés; malheureuses placées sous la plus avare tutelle,

---

106 Curiosités esthétiques, p. 447.

> 'et qui ne possèdent rien en propre, pas même l'excentrique parure qui sert de condiment à leur beauté.[107]

Elles sont donc dans une misère et dans une pauvreté complètes, et dépendent totalement de leur patronne; c'est pourquoi elles sont considérées comme "esclaves." Elles sont réduites à l'impuissance totale, traitées comme des objets, comme des "poupées vivantes" (dira encore Baudelaire à la page suivante), par cette "grosse mégère qui se prélasse" "derrière un comptoir chargé de bouteilles de liqueurs," et qui les exploite à ses propres fins. Dans ces conditions si pitoyables, elles se donnent à l'alcool, au tabac et à l'oisiveté, pour tuer le temps; elles simulent même le bonheur:

> . . . les unes, exemples d'une fatuité innocente et monstrueuse, portent dans leurs têtes et dans leurs regards, audacieusement levés, le bonheur évident d'exister (en vérité pourquoi?) . . . d'autrefois elles se montrent prostrées dans des attitudes désespérées d'ennui . . . fumant des cigarettes pour tuer le temps, avec la résignation du fatalisme oriental. . . .[108]

Leur aspiration au bonheur et leur échec témoignent de leur destinée à la fois innocente et coupable. Elles se maintiennent en vie par leur audace, par la volonté de vivre même quand cette vie n'a pas de raison: "en vérité pourquoi" vivre? Cette volonté obstinée n'est rien d'autre que la "résignation." Et Baudelaire de nous rappeler qu'il y a un "fatalisme oriental" que ces misérables courtisanes semblent pratiquer.

---

[107] ibid., p. 497.

[108] ibid., p. 498.

En effet, il y avait dans l'imagination des Français de l'époque un mythe du fatalisme oriental.[109]

Quoi qu'elles fassent, ces filles sont malheureuses; ce sont des ivrognesses, dépourvues de toute dignité personnelle. Baudelaire semble même s'emporter un peu et les injurie en parlant d'elles comme: ". . . lourdes, mornes, stupides, extravagantes, avec des yeux vernis par l'eau-de-vie et des fronts bombés par l'entêtement."[110] Quant à leur santé, il dit:

> Tantôt nous voyons se dessiner . . . la maigreur enflammé de la phtisie ou les rondeurs de l'adiposité, cette hideuse santé de la fainéantise.[111]

Ces pauvres femmes, dans l'imagination de Baudelaire, sont victimes d'une maladie ou d'une autre; la phtisie pour celles qui sont maigres, et l'adiposité pour les autres. Celles-ci souffrent à cause de leur oisiveté. On a l'impression vers la fin de cette étude que les réalités sociales représentées dans ces peintures inspirent chez Baudelaire-critique un sentiment très fort de dégoût. Il semble, pourtant, témoigner de la compassion à l'égard de ces femmes en tant que citoyennes des races opprimées "sous un gouvernement despotique."[112] Mais cette

---

[109] Ainsi, Pierre Jourda trouve dans une nouvelle du Comte de Gobineau un excellent "tableau . . . de l'incurie et du fatalisme des Orientaux, vrai de la Perse . . . comme . . . de la Chine." Voir L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, II, p. 113.

[110] Curiosités esthétiques, p. 499.

[111] ibid.

[112] ibid., p. 477. Baudelaire touche ici à l'origine de la Guerre de Crimée qui réunissait la France, l'Angleterre et la Turquie contre la Russie. C'est celle-ci, qui avait gouverné la Crimée avant cette guerre, que Baudelaire conçoit ici comme "un gouvernement despotique."

sympathie n'exclut pas le dégoût, l'horreur même, que de telles scènes de la vie peuvent provoquer. ". . . La sensation générale qui émane de tout ce capharnaüm contient plus de tristesse que de drôlerie."[113] Car Constantin Guys a vraiment représenté la pauvreté, la misère morale et sociale, la "petite vie," pour tout dire.

Le Peintre de la vie moderne nous intéresse non pas à cause de ces scènes de la vie sociale, mais surtout à cause de ce qu'elles révèlent de l'Orient: le portrait du monde et du caractère orientaux tels que Baudelaire les conçoit, par exemple. D'après cette étude nous comprenons également qu'il y a une "élégance barbare," orientale, tout comme il y a un "fatalisme oriental," ou encore une "gravité orientale." Nous avons expliqué dans notre "Introduction" que, dans son acception la plus large, le terme "Orient" comprend, dans la pensée de Baudelaire et de ses contemporains, les pays de l'Europe que baigne la Méditerranée, le Nord du continent africain, le Moyen Orient et l'Extrême Orient. Et c'est seulement quand on reconnaît que les traits de l'"Orient" que nous relevons ici s'appliquent d'une façon générale au monde tropical que l'on saisit la pertinence du Peintre de la vie moderne pour le portrait du monde tropical de Baudelaire. En effet, dans son propre tableau de ces pays où règne la chaleur, Baudelaire reproduira la prostitution et la misère morale ("La Belle Dorothée") et la résignation "orientale" en même temps que cette simplicité "enfantine" (surtout dans "A une Malabaraise"). Mais le plus important pour notre travail, ce n'est pas que Baudelaire, comme Constantin Guys, ait représenté la pauvreté morale

---

113 Curiosités esthétiques, p. 499.

et la petite vie des pays tropicaux, mais plutôt que cela nous révèle un aspect important de la pensée et de l'esthétique baudelairiennes--une préoccupation avec la déchéance humaine.

La prostitution, surtout, a beaucoup retenu l'attention de Baudelaire, non seulement en Orient mais également à Paris. Pourtant il évite en général, de prendre une attitude morale vis-à-vis de ce phénomène social. Dans sa poésie et dans les Journaux intimes, Baudelaire considère la prostituée d'un point de vue artistique et philosophique. Pour lui, la prostitution, comme la création artistique, dérive "d'un sentiment généreux" et d'un "besoin de sortir de soi." Dans ce sens figuré de "prostitution" Dieu même est "l'être le plus prostitué . . . puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu. . . ."[114] Ce texte rend évident que Baudelaire mêle l'amour profane à l'amour sacré dans sa conception de la prostitution. Et c'est de là que provient l'ambiguïté de son attitude à l'égard de la prostituée et la sympathie, le pardon même, qu'il lui accorde. A ce sujet le poème "Allégorie" nous dit la pensée de Baudelaire mieux que tout autre. La prostituée ("cette vierge inféconde") y est considérée comme "nécessaire à la marche du monde," et "la beauté du corps," qui lui facilite sa profession, comme "un sublime don / Qui de toute infamie arrache le pardon." Aussi la prostituée ne craint-elle ni l'Enfer, ni le Purgatoire; et quand s'approche la mort, elle la regardera avec toute l'innocence de l'enfance, "sans haine et sans remords." On dirait un Baudelaire épicurien, "païen" à la Gautier.

---

[114] Au sujet de la conception baudelairienne de la prostitution, voir Journaux intimes: Fusées, I, et Mon Coeur mis à nu, XXV.

Mais ce n'est pas ici l'essentiel pour nous. Même dans ce poème de portée philosophique et où il ne s'agit nullement de la peinture de Constantin Guys ni de l'Orient, la prostituée est décrite de façon à suggérer la femme orientale:

> Elle marche en déesse et repose en sultane;
> Elle a dans les plaisirs la foi mahométane.

En plus, elle a les seins si robustes qu'ils "remplissent ses bras ouverts." C'est là une caractéristique de la beauté de la femme orientale que nous verrons plus tard. Il semble, d'après ce poème, que la prostitution revêt toujours pour Baudelaire un caractère oriental, soit par la paresse qu'elle implique (la prostituée "repose en sultane"), soit par l'ardeur en amour comparable au zèle religieux des mahométans. Une différence importante entre l'attitude de Baudelaire envers la prostitution en général (révélée dans les poèmes et dans les Journaux intimes) et son attitude à l'égard de la prostitution en Orient (révélée dans le Peintre de la vie moderne), c'est que l'intérêt que Baudelaire porte à cette dernière semble d'ordre principalement social. Baudelaire semble se borner à traduire l'attitude de Constantin Guys, attitude qu'il fait sienne, bien entendu, mais où manque la portée spirituelle d'"Allégorie" ou des textes des Journaux intimes relatifs à la prostitution.

Baudelaire transcende, pourtant, la portée sociale de la prostitution quand il prend ainsi la défense de Constantin Guys:

> . . . si, par hasard, quelqu'un malavisé cherchait, dans ces compositions de M.G. . . ., disséminées un peu partout, l'occasion de satisfaire une malsaine curiosité, je le préviens charitablement qu'il n'y trouvera rien de ce qui peut exciter une imagination malade. Il ne rencontrera rien que le vice inévitable, c'est-à-dire le regard du démon embusqué

> dans les ténèbres, ou l'épaule de Messaline miroitant sous le gaz; rien que l'art pur, c'est-à-dire la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible. . . .[115]

Ici, ce n'est plus seulement l'interprète de Constantin Guys qui nous parle, mais aussi l'esthète, exposant sa propre conception de l'Art. Nous reconnaissons le poète qui se donne la tâche difficile de cueillir des fleurs dans le désert, de trouver de la vertu dans le vice ou de faire de l'or avec de la boue. Soulignant que ces remarques s'appliquent non seulement à l'oeuvre de Guys mais aussi aux Fleurs du mal, Henri Lemaître ajoute: "peut-être . . . l'avertissement à quelqu'un malavisé s'adresse-t-il aussi bien au lecteur des Fleurs du mal, ou aux directeurs de revues qui . . . 'faisaient des histoires' à Baudelaire. . . ."[116] Comme Constantin Guys, Baudelaire, en représentant le côté laid de la vie, ne vise que "l'art pur"--c'est-à-dire, la recherche et l'expression de son Beau, de ce "quelque chose d'ardent et de triste." Car pour Baudelaire il y a quelque chose de beau même dans la laideur morale, même dans l'horrible.

C'est le principe fondamental du concept de la "modernité," de cette "moitié de l'art" qui consiste dans le transitoire, dans la mode et les moeurs du présent, et qui, à l'avenir, s'intégrera dans le "beau éternel." Ce qui fait la modernité ou "la beauté particulière de ces images, c'est leur fécondité morale. Elles sont grosses de suggestions, mais de suggestions cruelles, âpres, que . . . ma plume . . . n'a peut-être traduites qu'insuffisamment," nous explique

---

[115] Curiosités esthétiques, p. 499.

[116] ibid., note en bas de page.

Baudelaire.[117] Robert Kopp a vu en Baudelaire un poète de la vie moderne à la Constantin Guys; et il croit que c'est par les poèmes en prose qu'il a mérité ce titre.[118] Les poèmes les plus importants pour le portrait baudelairien du monde tropical appartiennent à ce recueil. Baudelaire, en les composant, témoigne du même état d'esprit qu'il attribue ici à Guys.

CONCLUSION

Nous avons accompagné Baudelaire dans sa critique d'art, en relevant ce qu'il y a dans cette critique qui contribue à la compréhension de sa vision du monde tropical. Nous avons adopté le point de vue que le tableau de ce monde qu'il nous fait dans sa propre oeuvre littéraire ne différera que dans les détails de celui que révèlent les oeuvres critiques. Nous ne voulons pas suggérer que Baudelaire ait moulé son portrait du monde tropical d'après un modèle tiré des artistes et des écrivains dont nous avons parlé ici. Loin de cela. Car, à l'exception du Salon de 1846, les oeuvres où nous avons puisé le matériel de ce chapitre datent de la dernière décade de la vie de Baudelaire,[119] et sont donc postérieures à la première édition des Fleurs du mal. Elles n'ont donc pas pu influer, chronologiquement, sur l'exotisme que renferme

---

[117] ibid.

[118] Voir son Introduction aux Petits Poèmes en prose, pp. 16-17.

[119] Les Notes nouvelles sur Edgar Poe datent de 1857; le Salon de 1859, de 1859; et le Peintre de la vie moderne, de 1863.

ce recueil. Ces oeuvres critiques des années 1859 à 1863 datent de la même époque que les Petits Poèmes en prose, recueil où l'exotisme tropical de Baudelaire se manifeste dans tout son éclat.[120] Mais là encore, on ne peut pas parler d'influence. Il s'agit plutôt de contemporanéité entre les poèmes en prose et les dernières oeuvres critiques de Baudelaire. Celles-ci lui servent de prétexte pour dire ses propres sentiments à propos des sujets représentés, ainsi que lui-même suggère dans l'anecdote concernant Balzac.

Aussi voyons-nous parfois d'importantes différences de point de vue se poser entre Baudelaire et les artistes dont il fait la critique. Exception faite de George Catlin avec qui il semble en parfait accord sur le portrait moral du Sauvage, et de Constantin Guys qui, ne signant même pas ses tableaux, était plus loin encore de les commenter, et dont on ne trouve rien pour corroborer ou réfuter l'interprétation que Baudelaire a faite de ses oeuvres, nous trouvons que parfois Baudelaire, dans l'indépendance de sa critique, contredit même le point de vue de l'artiste. Le cas d'Une Rue à El-Aghouat est très révélateur. Là, comme nous avons vu, Baudelaire, en transformant la chaleur et la sieste en symboles d'une vie spirituelle ou d'une rêverie délicieuse, chante (implicitement) les merveilleux effets du soleil tropical, ce qui va à l'encontre de l'intention de Fromentin. Quant à Delacroix, nous voyons

---

120 Les tous premiers morceaux datent de 1855 (cf. Kopp, p. 10), mais ceux qui portent sur le monde tropical, "Un Hémisphère dans une chevelure," 1857 (puis 1861 et 1862); "L'Invitation au voyage" 1857 (puis 1861 et 1862); "Les Projets," 1857 (puis 1861, 1862 et 1864); "La Belle Dorothée," 1862 (puis 1863); "Déjà," 1863; "Le Port," 1864; "Anywhere out of the world," 1867.

que lui aussi, comme Baudelaire, trouve des éléments de l'antiquité gréco-latine chez les "primitifs" de l'Afrique du Nord. Mais chez lui ce rapport sera d'ordre plus concret, moins spirituel. Chez les peuples marocains Delacroix rélève les éléments de la parure qui ressemble beaucoup aux toges des Romains, et en même temps leur port consulaire:

> . . . le beau y abonde; non pas le beau si vanté des tableaux à la mode. . . . Le costume antique y est mieux porté.[121]

Et il revient sans cesse sur le sujet de l'ajustement de leur costume et de leur "savates." Par contre l'esthétique de Baudelaire est plus abstraite, philosophique; parfois elle touche même à la métaphysique. C'est son spiritualisme un peu exagéré que Delacroix lui reproche:

> Baudelaire dit, dans sa préface [des Histoires extraordinaires] que je rappelle en peinture ce sentiment d'idéal si singulier et se plaisant dans le terrible. Il a raison; mais l'espèce de décousu et l'incompréhensible qui se mêle à ses conceptions ne va pas à mon esprit. Sa métaphysique, ses recherches sur l'âme . . . sont des plus singulières, et donnent beaucoup à penser. . . .[122]

D'une façon générale, nous avons un Baudelaire plus spirituel que les artistes dont il fait la critique; et l'exotisme pittoresque, un peu documentaire, de ceux-ci s'oppose à son exotisme qu'on peut dire philosophique et spirituel. Plus encore que Delacroix, que Catlin, que Guys (nous supposons, puisqu'il n'a rien révélé de son esthétique ou de sa pensée), que Fromentin enfin, Baudelaire dépasse les réalités concrètes et quotidiennes que représentent ces tableaux. Il en

---

[121] E. Delacroix, Voyage au Maroc, lettres, aquarelles et dessins, p. 15.

[122] E. Delacroix, Journal, II, pp. 450-451.

recherche non seulement le "sous-entendu" historique, mais surtout le suggéré, le sens caché, "la somme d'idées ou de rêveries" qu'ils lui suggèrent.

CHAPITRE II

LA NATURE TROPICALE DANS LA POESIE DE BAUDELAIRE

Les caractéristiques de l'exotisme tropical de Baudelaire que nous avons relevées à partir de ses oeuvres critiques resteraient hypothétiques si elles n'étaient pas reprises dans son oeuvre littéraire, car, dans les Curiosités esthétiques et L'Art romantique, on ne fait qu'entrevoir d'une façon indirecte sa sensibilité à l'égard du monde tropical et le rôle que peut jouer ce monde dans son esthétique. D'ailleurs, ce caractère hypothétique de ses idées s'impose par le fait que Baudelaire ne parle que très rarement de lui-même dans ses oeuvres critiques. Qui peut affirmer, après tout, qu'en parlant de Catlin, de Delacroix, de Guys ou de Fromentin, Baudelaire parle toujours de sa propre esthétique?

Cependant, en parcourant les écrits de ce poète, on se rend compte que les oeuvres critiques et les oeuvres littéraires s'éclairent et se complètent, en général, les unes les autres. C'est bien le cas en ce qui concerne l'exotisme baudelairien. A ce sujet, non seulement les oeuvres littéraires confirment les indications que nous avons trouvées dans ses oeuvres critiques, elles les développent encore plus amplement.

Les poèmes que nous étudierons dans ce chapitre portent sur le cadre géographique du monde tropical. Certains de ces poèmes ("Parfum exotique," "La Chevelure" et leur réplique en prose "Un Hémisphère dans

une chevelure," de même que "A une dame créole" et "A une Malabaraise") évoquent d'une façon directe le milieu géographique des Tropiques--le climat, la végétation et les conditions atmosphériques. Ce sont, on le sait, des poèmes du souvenir, inspirés par des femmes connues de Baudelaire: Jeanne Duval, Mme Autard de Bragard et "la Malabaraise"; et la vision du monde exotique qu'ils renferment semble être très nuancée par l'amour, l'admiration et la sympathie que Baudelaire éprouvait respectivement à l'égard de ces femmes.[1] Dans d'autres poèmes qui traitent surtout du thème du voyage et de l'évasion, le poète évoque des pays lointains inconnus de lui et parfois extra-terrestres, donc tout à fait imaginaires. Mais pendant ces voyages vers des pays inconnus ou imaginaires, il nous parle aussi de pays tropicaux identifiables. Des allusions à ce monde se trouvent en effet dans "L'Invitation au voyage," "Les Projets," et "Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde" (poèmes en prose) aussi bien que dans "L'Invitation au voyage," "Le Voyage," et surtout dans "Moesta et errabunda" (Fleurs du mal). Tout en évoquant certains traits du monde tropical réel, ces poèmes transcendent le monde matériel et entraînent le lecteur dans un monde imaginaire. C'est alors que le monde tropical des poèmes du souvenir se confond avec le "paradis parfumé," "l'innocent paradis" de "Moesta et errabunda," que créent chez le poète le sentiment du "mal du siècle" et le goût d'évasion.

---

[1] Il va sans dire que nous ne parlerons ici des poèmes inspirés par la Vénus noire et par d'autres "femmes" de Baudelaire que dans la mesure où ils touchent au portrait baudelairien du monde tropical. De nombreux poèmes qui leur sont consacrés ne trouveront donc pas de place dans ce chapitre.

C'est un portrait ambigu que celui du monde tropical dans la poésie baudelairienne: portrait qui représente, d'un côté, l'influence du souvenir et de l'expérience vécue, et, de l'autre, l'état d'âme d'un rêveur, d'un chercheur d'Idéal. Ce monde sera à la fois réel et irréel.

POEMES DU SOUVENIR: (A) LA CHALEUR TROPICALE

"A une dame créole," composé en octobre 1841, est, chronologiquement, le premier poème des Fleurs du mal. La première strophe est consacrée à l'évocation du paysage physique des Tropiques, du cadre de l'hospitalité et des plaisirs que Baudelaire a connus auprès des Autard de Bragard:

> Au pays parfumé que le soleil caresse,
> J'ai connu, sous un dais d'arbres tout empourprés
> Et des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse,
> Une dame créole. . . .

Dans ces vers, Baudelaire évoque brièvement la végétation tropicale: ces arbres dont le feuillage dense offusque le ciel et le soleil, fournissant ainsi de l'ombre à l'homme; par là ils forment un véritable "dais." Le qualificatif "empourprés" suggère que ces "arbres" sont fleuris, ce qui explique aussi le parfum qui nage dans l'atmosphère et qui se dégage, en partie, des fleurs de ces arbres. On constate que les palmiers se distinguent de ces autres "arbres . . . . empourprés." En effet ils n'ont pas du tout de branches et leurs feuilles, moins denses, ne cachent pas effectivement les rayons du soleil. A travers elles, ces rayons atteignent le contemplateur en lui versant aux yeux "la paresse."

L'atmosphère qu'évoque ce poème est sensuelle et agréable. Baudelaire appuie sur ce caractère sensuel en plaçant le mot "parfumé" dans une position emphatique, à la fin du premier hémistiche du premier vers, et aussi en adoucissant la chaleur tropicale. Ici le soleil ne brûle pas, il ne mord pas comme dans les écrits et les peintures de Delacroix et de Fromentin ou comme dans certains autres poèmes de Baudelaire lui-même. Plutôt il verse sur la terre, à travers les palmiers, des rayons doux et bénins. Dans l'emploi des verbes "pleuvoir" et "caresser" Baudelaire nous fait sentir à la fois la plénitude et la douceur des rayons que diffuse ce soleil et qui causent cette paresse. Ce n'est pas ici le soleil brûlant qui verse une "folie tropicale," une "fureur inapaisable," dans "quelques cerveaux." Les rayons de ce soleil sont reposants. C'est ce qui fait que la "paresse" qu'ils apportent n'a rien de négatif pour le poète-narrateur; elle représente plutôt un état d'euphorie et de douce contemplation, et contribue à l'impression de bien-être général du cadre évoqué.

Sous tous les rapports, le site tropical que peint ce poème est si complètement agréable qu'il revêt un caractère paradisiaque, édénique. Ce poème respire une joie de vivre et une volupté qui se révèlent non seulement dans la description de la nature environnante mais aussi dans l'attention minutieuse prêtée aux traits physiques de la dame créole.

Antoine Adam considère que ce poème révèle les premières techniques poétiques de Baudelaire en même temps que son premier idéal de la

beauté féminine.[2] De même, nous croyons y trouver les premières idées que Baudelaire s'est faites du monde tropical. C'est le seul de ses poèmes, portant sur ce monde, qu'il ait composé sur place (c'est-à-dire dans les Tropiques), et spontanément, au moment où l'expérience de ce monde est tout récente. Cela explique peut-être que dans ce poème Baudelaire se serve du ton anecdotique, autoritaire, de ce "ton de la confidence," pour emprunter l'expression de Robert Vivier,[3] très efficace à gagner la confiance du lecteur, à le convaincre de l'authenticité de ce qu'il lit. Nous reparlerons plus tard de cette tentative de la part du poète de "convaincre" le lecteur. Remarquons pour l'instant que "A une dame créole" n'est pas le seul poème à nous peindre une image édénique du monde tropical, où les sens naturels connaissent la satisfaction immédiate et totale.

Dans "A une Malabaraise," que L'Artiste publie en 1846, Baudelaire représente un monde tropical d'une beauté vierge et que "la Malabaraise" doit se juger privilégiée d'habiter. Le poète préfère ce monde, qu'il compare avec l'Occident, à "notre France / Ce pays trop peuplé que fauche la souffrance." Il importe peut-être de signaler, en passant, que dans ce poème, aucune mention directe ou indirecte n'est faite du soleil ni de ses effets.

---

[2] Voir Les Fleurs du mal, p. 353. où il dit: ". . . l'on constate que déjà le jeune homme est sensible à une beauté à la fois noble et nonchalante, au cou puissant et souple, à une taille élevée. Au lieu de parler beaucoup de Louchette, les historiens de Baudelaire auraient sans doute avantage à reconnaître dans la beauté de Mme Autard de Bragard le type auquel Baudelaire fut le plus sensible."

[3] R. Vivier, L'Originalité de Baudelaire, pp. 31-32.

Le monde que renferme "Parfum exotique" n'est pas moins idyllique. Le nouveau ici, c'est que l'on nous le présente en association étroite avec le portrait physique et moral de Jeanne Duval. C'est à travers elle que le poète-narrateur voit, revoit, en esprit,

> . . . les rivages heureux [d'une île tropicale]
> Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone.

Ici, comme dans ses autres poèmes (exception faite de "A une Malabaraise"), Baudelaire met la chaleur à la tête des attributs du monde tropical. Mais le soleil de ce poème diffère déjà de celui que nous a révélé "A une dame créole"; on ne peut pas le dire hostile, car il n'est pas encore aussi destructeur et accablant que le soleil que l'on retrouvera dans "La Belle Dorothée." Mais ce soleil de "Parfum exotique" n'est plus aussi tendre que celui de "A une dame créole" qui "caresse" les hommes et la nature.

On remarque que Baudelaire donne ici une indication du site géographique du paysage tropical de ses souvenirs:

> Je vois . . .
> Une île paresseuse où la nature donne
> Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
> Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
> Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

Cette précision ne doit pas étonner; car il va sans dire que les deux îles de l'Océan Indien, Maurice et Bourbon, constituent le berceau de l'exotisme tropical de Baudelaire. Mais il est significatif que, dans ce cadre choisi, Baudelaire met l'accent sur

> . . . un port rempli de voiles et de mâts
> Encore tout fatigués par la vague marine.

Ces détails renforcent l'idée que la conception du monde exotique de Baudelaire lui vient principalement de son voyage de 1841 et de

l'escale qu'il a faite dans de nombreux ports "tropicaux": le Cap, Port Louis, St-Denis. En plus, ces vers justifient l'importance que nous attachons à l'interprétation de "la nature orientale" qui se dégage de l'étude que Baudelaire fait du tableau de Constantin Guys, Consécration d'un terrain funèbre à Scutari. Là, comme nous avons vu, ce sont les scènes de la mer qui constituent pour lui "la nature orientale."

Dans ce site privilégié du monde tropical toute la nature (les arbres et l'atmosphère) conduit au bonheur de l'homme. Nous avons vu l'importance du parfum dans "A une dame créole." "Parfum exotique" étend la portée de la sensualité du monde tropical: sensualité qui ne provient plus exclusivement de l'odeur des fleurs ni de la paresse que verse le soleil. Ici les "fruits savoureux" semblent faire venir l'eau à la bouche du poète-narrateur, en même temps que celui-ci hume

> . . . le parfum des verts tamariniers
> Qui circule dans l'air et m'enfle la narine.

On dirait un monde édénique où, selon la Bible, l'Homme est entouré d'"arbres de toute espèce, agréables à voir et bons à manger."[4]

Dans "Parfum exotique," seuls les deux premiers vers de la première strophe et le premier de la troisième strophe rappellent au lecteur qu'on lui présente le monde tropical à travers Jeanne Duval. Le reste du poème ne mentionne même pas son nom. C'est-à-dire que Jeanne y joue, en effet, un rôle bien secondaire. De ce point de vue, "Parfum exotique" nous paraît plus important pour le portrait baudelairien de la nature tropicale que "La Chevelure" où, tout au long du poème, le poète ne cesse pas de nous entretenir de Jeanne et où les traits devenus

---

[4] Genèse, II, 9.

répétitifs du monde tropical (la paresse et "l'éternelle chaleur") sont repris. Ce qu'il y a de nouveau ici, c'est que la "paresse" se qualifie de "féconde," ce qui explique pourquoi Baudelaire n'impute à ce terme aucune connotation péjorative.

En effet le terme "féconde paresse" constitue ce que Arnolds Grava appelle une "unité bipolaire" ou, plus simplement, un paradoxe. Mais de ce terme naît un nouveau concept, bien particulier, qui n'est ni la fainéantise que suggère "paresse," ni l'activité productive que suggère "féconde," mais quelque chose entre les deux. Grava a très adéquatement expliqué ce concept et son développement:

> Par définition, paresse signifie un état d'inactivité ou d'oisiveté qui, logiquement, ne peut pas être fécond ou porter des fruits. Et pourtant, dans la perspective du contexte intégral du poème, l'adjectif féconde, dans son opposition paradoxale, exerce une double influence sur le substantif paresse. D'un côté, possédant une forte charge émotive, cet adjectif crée une ambiance de fertilité dans laquelle se trouve enveloppé le substantif stérile. De l'autre, il provoque une étrange métamorphose du substantif, de sorte qu'au beau milieu de la paresse, le poète est à même d'éprouver une forte sensation synesthétique avec toutes les associations créatrices concomitantes qui justifient pleinement l'accablante présence de l'adjectif à caractère paradoxal.[5]

On remarque déjà, dans ce poème, une certaine idéalisation de la nature tropicale chez Baudelaire, car, dans la vie réelle, il n'y a pas de conciliation entre activité et inactivité, paresse et productivité.

La conception baudelairienne de l'Orient (ou du monde tropical) se cristallise dans les vers de la deuxième strophe de "La Chevelure" où l'on trouve la fusion ou la confusion de l'Afrique et de l'Asie:

---

[5] Arnolds Grava, "L'Intuition baudelairienne et la réalité bipolaire," Revue des Sciences Humaines, 125-128 (1967), p. 406.

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique.

Le fait que la seule chevelure de Jeanne Duval évoque à la fois l'Afrique et l'Asie implique que ces deux continents ont, aux yeux du poète, des traits communs--physiques ou moraux. En effet, ils forment "un monde" à part, un monde de chaleur et de langueur, un monde de jungles denses, de branches enchevêtrées et pleines d'odeur, comme les cheveux de Jeanne. Cette "forêt aromatique" se rapporte à la chevelure de Jeanne Duval mais elle évoque également la "forêt" équatoriale. C'est un monde connu jadis, qui tombe progressivement dans l'oubli, donc "presque défunt," mais que la personne de Jeanne fait revivre dans l'esprit du poète.

Nous avons remarqué au chapitre précédent que dans la conscience collective des devanciers de Baudelaire (Montesquieu, Rousseau, Mme de Staël, par exemple), la langueur, la paresse ou l'aisance accompagnent la chaleur excessive (paradoxalement, au même titre que la vivacité ou la gaieté que Baudelaire appelle la "folie tropicale"). Il s'ensuit que l'Afrique "brûlante" est également "langoureuse"; de même, l'Asie est "brûlante" si sa langueur provient de la chaleur. Jusqu'à un certain point, les deux qualificatifs du premier vers sont donc interchangeables, la chaleur et la langueur étant communes à l'Asie et à l'Afrique.

C'est toujours sur les effets du soleil tropical que Baudelaire insiste dans ces vers de la troisième strophe:

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats.

La chaleur rigoureuse de ces pays réduit à l'état de sujétion la nature physique et l'homme lui-même. La combinaison des termes "pleins de sève" et "se pâment" indique le même état paradoxal que "féconde paresse." On remarque aussi que l'expression "pleins de sève" qualifie à la fois "l'homme" et "l'arbre." Cela ajoute de l'ambiguïté à la signification du mot "sève." Appliqué à l'homme, il prend le sens figuré de vigueur et d'énergie humaines, ce que suggérerait le physique musculaire que Baudelaire trouve si souvent à l'Homme Primitif. Cependant, ce sens-là contredirait le vers suivant qui souligne précisément l'absence ou l'inaction de cette force énergique. On peut donc donner à ce mot son sens littéral sans exclure la possibilité d'une image faite de termes apparemment contradictoires. C'est-à-dire que l'on peut croire que Baudelaire veut représenter ici symboliquement l'homme-végétal, qui aurait dans les veines non pas le sang rouge de la vie mais ce liquide qui coule dans les arbres. Ce serait chez lui une démarche consciente et nécessaire pour rapprocher l'homme de la nature, pour le représenter comme souffrant les effets du soleil tropical excessif au même degré et de la même façon que les végétaux. Nous trouverons d'autres exemples de ce rapprochement de l'homme et de la nature chez Baudelaire.

Le poème en prose, "Un Hémisphère dans une chevelure" reprend les thèmes principaux de "Parfum exotique" et de "La Chevelure" sans apporter rien de particulièrement nouveau au portrait baudelairien du monde équatorial. On peut dire pourtant que l'ambiguïté du soleil tropical s'y affirme encore plus nettement: l'auteur nous y peint "un ciel immense où se prélasse l'éternelle chaleur." Nous avons dans l'opposition:

"se prélasser" et énergie du soleil la même image contradictoire que nous avons déjà constatée: le repos et l'énergie de la "féconde paresse," la langueur et la sève de "La Chevelure." L'accent est mis ici sur deux mots: d'abord sur le verbe "se prélasser" qui, tout en reprenant l'idée de langueur, révèle le caractère nonchalant, on dirait même hautain, d'un soleil personnifié. Tandis que dans "La Chevelure" Baudelaire avait parlé d'"un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur," exprimant l'intensité (au sens physique) de la chaleur que l'on sent vibrer autour de lui, "se prélasser" offre une connotation autant morale que physique; et cette connotation est négative. En plus, il y a le qualificatif "éternelle," expression hyperbolique qui ajoute l'idée d'une chaleur monotone, immuable, sans répit, et d'un pays sans saisons ni changement de climat. Par la combinaison de "se prélasser" et "chaleur éternelle," on nous présente un soleil tropical dont les effets semblent être d'ordre moral et négatifs. On dirait un enfer.

C'est pourtant dans "La Belle Dorothée" que Baudelaire nous peint un soleil tropical décidément hostile et méchant. Il commence ce poème par donner une description panoramique, on dirait même cinématographique, d'une ville en proie à l'ardeur du soleil:

> Le soleil accable la ville de sa lumière droite et terrible; le sable est éblouissant et la mer miroite. Le monde stupéfié s'affaisse lâchement et fait la sieste. . . .

Dans ces quelques mots Baudelaire présente à l'imagination de son lecteur un monde tropical, vu d'en haut, sous un soleil sans pitié; d'abord, on voit la ville entière, écrasée sous ce soleil qui sert comme un éclairage vertical; et l'on constate que la mer et le sable reflètent sa lumière. On voit les gens de cette ville "stupéfiés,"

c'est-à-dire, paralysés, atterrés; la sieste que fait ce "monde" est une sorte de mort. Alors on change de perspective, et, de plus près, les détails sautent aux yeux: Dorothée, son ombrelle à la main, seul être qui bouge; on est si près que l'on remarque même les empreintes de ses pieds nus dans le sable fin et chaud; puis les chiens qui, eux aussi, "gémissent de douleur." Il s'agit ici du soleil de midi, car ses rayons tombent droit sur la terre, c'est-à-dire perpendiculairement.[6] Après cette rapide présentation du milieu géographique de la vie de Dorothée, Baudelaire poursuit des détails d'intérêt social que nous aborderons au chapitre suivant.

Nous avons parlé de ce texte au chapitre précédent pour démontrer qu'il arrive parfois à Baudelaire d'introduire du réalisme et de l'exactitude dans son portrait du paysage tropical. Ici, sans poétiser ni idéaliser le climat tropical, il nous en donne une image très fromentinienne.[7] On sait que le thème du soleil tropical mordant, brûlant, implacable, est devenu un cliché dans la littérature, du temps de Baudelaire comme du nôtre, et l'étonnant, c'est que Baudelaire ait si souvent représenté l'astre céleste dans les Tropiques comme bénin, doux et caressant. Pour qu'on se rende compte combien il fait exception en représentant ainsi le soleil tropical, on n'a qu'à se rappeler le poème "Midi" du recueil Poèmes antiques, où Leconte de Lisle, ami et contemporain de Baudelaire et lui-même créole de l'Ile Bourbon, décrit les effets meurtriers du soleil des Tropiques:

---

[6] Dans les Tropiques, le soleil se trouve littéralement à son zénith, et brûle de tout son éclat, à midi.

[7] Cf. notre Chapitre I: "la folie tropicale," et Eugène Fromentin, Un Eté dans le Sahara, pp. 155-156.

> Midi, Roi des étés, épandu sur la plaine,
> Tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu.
> Tout se tait, l'air flamboie et brûle sans haleine;
> La terre est assoupie en sa robe de feu.[8]

Et, dans la littérature contemporaine, peut-on oublier le soleil de midi à Alger qui exerce un effet si aveuglant, si engourdissant, et finalement, si désastreux, sur la sensibilité du Meursault dans L'Etranger?

> Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. . . . Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue.[9]

Même pour le poète africain, Léopold Sédar Senghor, le soleil tropical est redoutable, surtout à midi:

> Or je revenais de Fa'oye, et l'horreur était au zénith
> Et c'était l'heure où on voit les Esprits, quand la lumière est transparente
> Et il fallait s'écarter des sentiers, pour éviter leur main fraternelle et mortelle.[10]

La représentation de la douceur, de la caresse du soleil tropical nous paraît donc une particularité de la poésie baudelairienne.

Or, dans son essai sur Marceline Desbordes-Valmore, Baudelaire révèle une attitude envers la nature qui semble expliquer son portrait de la nature tropicale:

> Je me suis toujours plu à chercher dans la nature extérieure et visible des exemples et des métaphores qui me servissent à caractériser les jouissances et les impressions d'un ordre spirituel.[11]

---

[8] Leconte de Lisle, Poèmes antiques (Paris: Lemerre, s.d.), pp. 292-293.

[9] Albert Camus, L'Etranger (Paris: Gallimard, 1957), pp. 78-79.

[10] L.S. Senghor, "Ethiopiques," Poèmes (Paris: Seuil, 1964), pp. 148-149.

[11] Curiosités esthétiques, p. 747.

La phrase qui suit celle-ci explique le contexte de cette pensée de Baudelaire: "Je rêve à ce que me faisait éprouver la poésie de Mme Valmore quand je la parcourus avec [l]es yeux de l'adolescence. . . . Cette poésie m'apparaît comme un jardin."[12] Baudelaire veut dire qu'il a apprécié la poésie de Mme Desbordes-Valmore comme il apprécie la nature physique,[13] c'est-à-dire, en y recherchant des éléments qui "recommandent [à l'âme] de penser à l'éternité." Ce qui nous est d'un plus grand intérêt dans cette étude sur Marceline Desbordes-Valmore, c'est que la recherche du surnaturel dans la nature elle-même marque déjà l'activité littéraire de Baudelaire depuis l'adolescence, c'est-à-dire, avant son voyage en Orient. Cette recherche du spirituel dans le naturel se manifeste aussi dans son portrait du paysage tropical et l'explique, au moins en partie. La transposition du soleil brûlant en soleil doux et caressant indique chez Baudelaire la création d'un état idéal qui convient mieux à son spiritualisme. Et l'ambiguïté des effets de ce soleil--"féconde paresse," langueur apparente et énergie en repos--reflète les deux pôles entre lesquels son esprit se meut constamment: l'enfer et le ciel, le spleen et l'idéal.

---

[12] ibid.

[13] Baudelaire poursuit ainsi sa critique des poèmes de Mme Desbordes-Valmore en des termes qui conviennent fort bien à l'étude d'un paysage: "Cette poésie m'apparaît comme un jardin . . . un simple jardin anglais, romantique et romanesque. Des massifs de fleurs y représentent les abondantes expressions du sentiment. . . . Rien ne manque à ce charmant jardin d'un autre âge, ni quelques ruines gothiques se cachant dans un lieu agreste, ni le mausolée inconnu qui, au détour d'une allée, surprend notre âme et lui recommande de penser à l'éternité. . . ." Curiosités esthétiques, ibid.

Une autre explication de l'ambiguïté du soleil tropical semble être que Baudelaire ne nous peint pas toujours cette "heure où . . . la lumière est transparente," où "l'horreur" est au zénith, comme dit Senghor. Tandis qu'il est difficile d'attribuer une heure particulière de la journée au paysage qu'évoquent "Parfum exotique" et "La Chevelure," dans "La Belle Dorothée" ce monde est sans aucun doute celui de midi; par contre, dans "A une dame créole," tous les détails revêtent ce monde d'un caractère matinal: les fleurs de ces arbres empourprés s'épanouissent le mieux le matin, elles n'échappent guère à l'ardeur du soleil de midi; de même les rayons doux qui inspirent la paresse féconde ne peuvent émaner que d'un soleil affaibli, d'un soleil matinal ou d'un soleil du soir. Dans la lettre qui accompagne ce sonnet, Baudelaire dit à M. Autard de Bragard:

> Je n'oublierai pas certes les bonnes matinées que vous m'avez données, vous, Mme Autard et M. B.[14]

On peut croire que c'est pendant ces "matinées" que Baudelaire a connu ce "dais d'arbres," ces palmiers, ces rayons doux qui versent la paresse, et que c'est ce moment délicieux de sa journée tropicale qu'il évoque dans le sonnet "A une dame créole." On retrouve dans ce poème, de même que dans "Parfum exotique" et "La Chevelure," une vie végétale--arbres, fleurs, fruits--florissante, vigoureuse, savoureuse, propre aux heures matinales, et qui font contraste avec l'aridité du paysage du midi tropical évoqué dans "La Belle Dorothée." Dans ce poème en prose, il y a une absence frappante de vie végétale et de vie sociale. Seule Dorothée fait exception et brave le soleil mordant.

---

[14] Voir Oeuvres complètes, I, p. 942.

POEMES DU SOUVENIR: (B) L'ODEUR TROPICALE

Une autre caractéristique du monde tropical qui va de pair avec la chaleur, c'est son odeur. Elle embrasse tout et se dégage aussi bien des objets que des êtres humains: "l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine" ("Un Hémisphère dans une chevelure"). On a pourtant de la difficulté à démêler l'attitude de Baudelaire à l'égard de cette odeur dont il parle presque dans tous les poèmes portant sur les Tropiques. Dans "Un Hémisphère dans une chevelure," ce parfum sent à la fois "du tabac mêlé à l'opium et au sucre"; dans "La Chevelure" il sent "de l'huile de coco, du musc et du goudron," un mélange d'odeurs très différentes qui sent très fort, âcre même. L'important ici, c'est qu'il s'agit de mélanges. Dans l'odeur tropicale de Baudelaire il y a de la douceur sucrée et de l'âcreté. L'exotisme, pour un esprit raffiné comme le sien, est l'ambiguïté, l'union du réel et de l'idéal, du vécu et de l'imaginaire. (Il est bien possible, bien que difficile à prouver textuellement, que ces mélanges d'odeurs ambiguës, à la fois calmantes et excitantes, lui font les mêmes effets d'attraction polarisée que la lumière--chaleur et que la "féconde paresse.")

On distingue deux principales catégories d'odeurs dans les Fleurs du mal et les Poèmes en prose. D'abord, il y a celle de "la peau humaine," surtout de la femme: le "parfum chargé de nonchaloir" de Jeanne Duval ("La Chevelure"), le "parfum de[s] . . . charmes étranges" de la Malabaraise, celui que répand "l'huile odorante" et le "benjoin" de Dorothée ("Bien loin d'ici"). On se rappelle aussi cette strophe du

"Chat" où Baudelaire parle indirectement de Marie Daubrun:

> De sa fourrure blonde et brune
> Sort un parfum si doux, qu'un soir
> J'en fus embaumé, pour l'avoir
> Caressé une fois, rien qu'une.
> ("Le Chat," LI, ii)

On constate que dans ce poème le parfum est "doux," et qu'on n'y attache aucune qualité enivrante. Au contraire, "j'en fus embaumé" suggère un état de préservation, presque de béatitude. Par contre, Baudelaire n'attribue pas ces qualités de douceur et de préservation à l'odeur des femmes associées à son exotisme tropical; chez celles-ci l'odeur est expressément ou implicitement enivrante, amollissante, sensuellement provocante, comme témoignent les expressions suivantes se rapportant à l'odeur de Jeanne Duval: "parfum chargé de nonchaloir" ("La Chevelure"), "parfum mélangé de musc et de havane" ("Sed non satiata"), ". . . ta chevelure profonde / Aux âcres parfums" ("Le Serpent qui danse"). La distance est encore plus grande qui sépare l'odeur de la femme tropicale du "parfum des Anges" qui, selon Baudelaire, se dégage de la "chair spirituelle" de Mme Sabatier ("Que diras-tu ce soir pauvre âme solitaire"). L.J. Austin a bien souligné le traitement préférentiel que Baudelaire accorde à cette femme en matière d'odeur. En commentant "Hymne" et Un Fantôme II, "Le Parfum," adressés respectivement à Mme Sabatier et à Jeanne, ce critique remarque que, dans les deux poèmes, Baudelaire emploie les mêmes images d'un sachet de musc et d'un encensoir pour décrire l'odeur de chacune de ces femmes. Mais, comme il constate avec justesse, le contexte général de chaque poème confère à l'odeur de ces femmes un caractère différent: charnel et enivrant chez Jeanne, spirituel et édifiant chez la Présidente.

Et L.J. Austin de s'exclamer:

> Rien de plus curieux que la façon dont le poète, tout en utilisant parfois les mêmes images, arrive à communiquer une impression très différente selon qu'elles s'appliquent à Jeanne ou à la Présidente.[15]

Une distinction secondaire s'établit donc en ce qui concerne le parfum de la peau humaine: quand il est question de la peau "occidentale," Baudelaire la revêt d'une aura de spiritualité, presque de divinité; mais quand il est question de la peau "orientale," il la revêt d'un caractère sensuel, proche de la bestialité.

Dans ses poèmes de l'exotisme tropical, Baudelaire insiste également sur le parfum du monde physique: "le parfum des verts tamariniers" ("Parfum exotique"), l'"odeur enivrante, indéfinissable" de l'atmosphère, et le "puissant parfum de rose et de musc" de la case tropicale, imaginaire, que nous décrit le poème en prose, "Les Projets"; ou encore ce "parfum singulier, un revenez-y de Sumatra" de "L'Invitation au voyage" (Poèmes en prose). Dans les poèmes qui évoquent un paysage tropical il y a toujours quelque chose d'imprécis, d'"indéfinissable," dans l'odeur. Une chose certaine, c'est que cette odeur n'est pas tout à fait agréable: les adjectifs, "puissant," "singulier," "indéfinissable," sont neutres, peut-être même défavorables, par rapport à "doux" ou à angélique ("des Anges").

L'intérêt qu'a pour Baudelaire l'odeur tropicale, qu'elle vienne du paysage ou de la femme, ne réside pas dans sa qualité intrinsèque, essentielle, mais dans son ambiguïté et dans sa puissance enivrante,

---

[15] L.J. Austin, L'Univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique (Paris: Mercure de France, 1956), p. 229.

donc évocatrice. C'est-à-dire que Baudelaire s'intéresse moins à la composition chimique exacte de cette odeur qu'aux effets tant moraux que physiques qu'elle est censée produire. Vu comme une drogue, comme un excitant, ce parfum est infiniment précieux aux yeux du poète. Mais l'opium n'est pas moins amer pour être un instrument d'excitation mentale ou de rêverie. Il paraît que Baudelaire a éprouvé la même ambiguïté à l'égard du parfum tropical qu'il a ressentie concernant les drogues, dont il a longuement étudié les bonheurs et les tortures dans les Paradis artificiels, et, comme nous avons vu, concernant aussi le soleil tropical.

Une preuve de cette ambiguïté se trouve dans un texte de Pauvre Belgique où Baudelaire écrit:

> On dit que chaque ville, chaque pays a son odeur. Paris, dit-on, sent ou sentait le chou aigre. Le Cap sent le mouton. Il y a des îles tropicales qui sentent la rose, le musc ou l'huile de coco. . . . L'Orient, en général, sent le musc et la charogne. Bruxelles sent le savon noir.[16]

Qu'il s'agisse des îles tropicales ou de "l'Orient, en général," la caractéristique la plus importante de cette odeur, c'est l'ambiguïté qui vient du mélange (le musc et la rose, le musc et la charogne) et qui crée une impression d'attraction et de répulsion, de plaisir sensuel et de mort.

L'ambiguïté de l'odeur tropicale semble bien répandue à l'époque de Baudelaire. Ce texte de Gautier, publié dans La Presse du 2 mai 1837 en témoigne:

---

16 Pauvre Belgique, p. 12.

> Je me suis senti enveloppé tout d'un coup, comme par le baiser d'une bouche tiède, d'une atmosphère chaude et humide, saturée de parfums âcrement sauvages, de parfums aussi violents que des poisons, de je ne sais quelles senteurs de forêts vierges et de jungle, rappelant Java, Sumatra, Batavia, les îles de la Sonde et tous ces climats voluptueusement mortels.[17]

Quelles que soient les circonstances qui ont donné lieu à ce texte, Gautier associe ces parfums à une "atmosphère chaude et humide" et aux îles de Java, de Sumatra, de Batavia (îles tropicales dont Baudelaire parle également). Ce qui est plus significatif encore, ces "parfums" sont de caractère ambigu, joignant aux plaisirs de l'amour les poisons qui donnent la mort. Il n'est donc pas surprenant que le climat tropical qu'ils évoquent chez Gautier, est, lui aussi, "voluptueusement mortel." Comme Gautier, Baudelaire parlera de ces pays de chaleur (Java, Sumatra, Batavia), qu'ils n'ont pas connus, avec une facilité qui nous semble provenir d'un mythe, d'une conception collective de l'Orient tropical.

Mais, pour bien juger de la valeur du texte de Pauvre Belgique, il faudrait noter que Baudelaire est ici en proie aux mauvaises humeurs que lui causent ses expériences en Belgique, ainsi que témoignent de nombreuses lettres écrites par lui de ce pays.[18] On ne s'étonne donc pas que tout--chambres d'hôtel, lits, serviettes, même les trottoirs--sente "le savon noir" en Belgique. Mais Baudelaire ne s'en prend qu'à

---

[17] Cité par Henri David, "L'Exotisme hindou chez Théophile Gautier," Revue de Littérature Comparée, 9 (1929), p. 548, note en bas de page.

[18] Voir surtout les lettres suivantes: à Mme Aupick, Correspondance générale: IV, p. 237; à Ancelle, ibid., p. 239; à Edouard Manet, ibid., p. 250; et encore à Ancelle, ibid., p. 304.

la Belgique, et nullement à Paris, au Cap, ni à l'Orient. Nous ne pouvons donc pas écarter les jugements portés sur ces autres pays comme étant de la mauvaise humeur, surtout compte tenu de l'interprétation plutôt favorable de l'odeur de certaines îles tropicales, interprétation qui ne fait que renforcer l'ambiguïté de l'attitude de Baudelaire à l'égard de l'odeur orientale. Pour lui, l'Orient a une odeur puissante et ambiguë (le musc et la charogne), et certaines de ces îles sont caractérisées par une odeur d'une autre composition mais également ambiguë et puissante (le musc et la rose), le musc est commun aux deux.

Il va sans dire que les "îles tropicales" du texte de Pauvre Belgique font allusion aux Iles Maurice et Bourbon. Ce sont, on le sait, les seules parties de l'Orient que Baudelaire a connues de première main. En attribuant à ces îles un parfum de musc et de rose, Baudelaire ne perd pas de vue une odeur composée de musc et de charogne associée à "l'Orient en général," et qui semble typique du continent oriental plutôt que du climat maritime des îles de l'Orient. Puisque Baudelaire n'a connu que le climat maritime, on doit supposer que sa conception de l'Orient ne provient pas exclusivement de son expérience personnelle des Iles Maurice et Bourbon.

Comme nous avons déjà suggéré, en parlant d'une odeur de musc et de charogne en Orient, Baudelaire semble beaucoup emprunter à l'image collective que l'on se faisait des pays orientaux. L'idée du miasme oriental n'était plus nouvelle à cette époque. Par exemple, le tableau d'Antoine Gros, Les Pestiférés de Jaffa (1804), représentant Napoléon parmi les malades, sales et ulcérés, de cette ville qu'il a conquise, présente aux yeux du spectateur un Orient peuplé de mort-vivants qui

sentent mauvais à cause de leurs nombreuses plaies. Certes, ce tableau semble avoir un caractère objectif, étant inspiré par un événement historique bien connu. Il n'en reste pas moins qu'il a contribué à préparer la sensibilité des Français de la première moitié du dix-neuvième siècle à l'égard de l'Orient.[19]

Parmi les pays orientaux, l'Inde surtout a toujours eu la réputation d'une odeur de charogne. Ainsi, malgré son enthousiasme pour les pays tropicaux, Gautier décrit l'Inde souvent comme un pays de fléaux, de maladies et de mort. N'ayant pas pu voyager en Inde, il est allé la voir, en miniature, à l'Exposition Universelle de Londres (1851), évitant ainsi

> . . . les cancrelats qui dégoûtaient si fort le prince S... dans les steamers qui vont à Calcutta, sans compter les hépatites jaunes, les choléras bleus, les pestes mouchetées de noir, les crocodiles verts, les tigres rubanés et autres fléaux pleins de couleur locale.[20]

Le ton enjoué de ce texte peut suggérer que son auteur ne prend pas au sérieux ces détails légendaires (crocodiles verts, tigres rubanés, fléaux pleins de couleur locale), qu'il fait la parodie des idées exagérées et fantaisistes que, trop crédule, le Français moyen se faisait sur ces pays lointains. Parodier ainsi ses contemporains, c'est déjà reconnaître l'existence d'un mythe de l'Orient.

---

[19] Jaffa (à ne pas confondre avec Jaffna--un port du Ceylan) est un ancien port de Palestine que Napoléon a conquis en 1799. C'est donc une ville d'Orient. Ce qui est bien significatif, Gros a modifié le plan initial de ce tableau pour accentuer l'architecture exotique, orientale, de l'hôpital qui lui sert de cadre. Cf. Walter Friedlaender, David to Delacroix (Harvard: Harvard University Press, 1952), p. 62.

[20] Théophile Gautier, L'Orient, éd. Eugène Fasquelle (Paris: Charpentier, 1907), p. 302.

Pourtant, d'un ton plus sérieux, Gautier aborde la question du manque d'hygiène publique en Inde:

> Des millions d'individus, parqués fatalement dans la caste d'où ils ne peuvent sortir, vivent d'une poignée de riz . . . et n'ont pour ornement sur leur peau hâlée que des tatouages et des stigmates de boue de vache. . . . Le côté hideux de l'Inde n'est pas même caché [à l'Exposition Universelle de Londres]; des pénitents suspendus en l'air par des crocs passés sous les muscles des omoplates accomplissent une ronde aérienne en l'honneur de l'idole Jaggernath. Plus loin, des thugs étrangleurs sacrifient à Durga, la femme monstrueuse de Shiva, le dieu de la destruction, les victimes qu'ils peuvent surprendre.[21]

Voici énumérés les phénomènes socio-religieux qui favorisent la mauvaise odeur en Inde: la pauvreté et la saleté s'ajoutant aux pratiques religieuses qui non seulement permettent le sacrifice humain mais interdisent aux membres de certains sectes d'enterrer leurs morts. Un phénomène climatique, l'humide chaleur (sur laquelle Gautier a insisté dans un texte déjà cité) qui accélère la décomposition, ne peut qu'aggraver cette odeur de charogne.

L'Orient de Gautier, l'extrait de La Presse du 2 mai 1837, le tableau de Gros, tous attestent le fait que l'Orient comportait aux yeux des Français du temps de Baudelaire l'idée de maladie, de misère et de mort. Le texte de La Presse révèle pourtant que ces pays d'Orient exhalent un parfum d'une certaine douceur ambiguë, rappelant à la fois le baiser et le poison. Même dans L'Orient, Gautier souligne encore l'ambiguïté de l'Inde: ". . . malgré soi, il vous semble que la terre de l'Inde n'est qu'un vaste monceau de pierreries. . . . Si la terre

---

[21] ibid., pp. 339-340.

est un écrin, l'herbier est une cassolette."[22] Souvent, donnant libre cours à sa vive imagination, il voit cette Inde, autrefois nauséabonde, comme un pays merveilleux, féerique, parfumé. En effet, la conscience collective qu'on avait à l'égard de l'Orient joint les apports de l'imagination romantique, toujours en quête de l'Orient fabuleux et mystérieux des Mille et une nuits aux connaissances sociales, historiques et géographiques dues aux administrateurs coloniaux des pays orientaux. C'est, nous semble-t-il, cette dualité de sources qui explique l'ambiguïté du portrait que Gautier et Baudelaire tracent de ces pays lointains. Car Baudelaire, qui s'est proposé d'aller en Inde,[23] a dû savoir quelque chose de la réputation ambiguë qu'avait l'Orient en ce qui concerne son odeur.

Un composé d'éléments tellement différents--rose, musc, charogne, opium--ce parfum oriental n'est pas seulement ambigu, mais très fort, âcre, enivrant. Dans sa poésie, Baudelaire semble encore se faire l'écho d'un texte de Gautier:

> Du large câlice des grandes fleurs indiennes, urnes et cassolettes naturelles, s'élevaient des senteurs sauvages et pénétrantes, des parfums âcres et violents, capables d'enivrer comme le vin ou l'opium.[24]

Et voici comment, dans "Un Hémisphère dans une chevelure," Baudelaire

---

[22] ibid., pp. 314-315.

[23] Baudelaire prétend avoir effectué ce voyage; voir ses lettres à sa mère, Correspondance générale, I, p. 24; et une autre à Ancelle, ibid., IV, p. 312, où il prétend avoir "commencé à faire connaissance avec l'eau et le ciel à Bordeaux, à Bourbon, à Maurice, à Calcutta." Voir aussi les notes de J. Crépet, au bas de la dernière page citée, qui démontrent que Baudelaire n'a pas connu l'Inde.

[24] Théophile Gautier, Fortunio, cité par Henri David, op. cit., p. 548; note en bas de page.

s'adresse à Jeanne Duval dont la chevelure exsude cette odeur caractéristique des Tropiques:

> Dans l'ardent foyer de ta chevelure, je respire l'odeur du tabac mêlé à l'opium et au sucre; sur les rivages duvetés de ta chevelure, je m'enivre des odeurs combinés du goudron, du musc et de l'huile de coco. (60)

En acceptant avec Baudelaire que l'Orient sente l'opium, on doit reconnaître à cette odeur une qualité assoupissante, engourdissante, comme toute drogue narcotique. C'est par là qu'elle est capable d'introduire dans un cerveau sensible--un cerveau de poète--la vision extatique, les perceptions intensifiées, accélérées du monde réel, et d'assurer la rêverie, le prolongement de ce monde réel dans un monde surréel. Baudelaire précise dans "La Chevelure" que ce parfum est "extase," qu'il est "chargé de nonchaloir." Ce vieux mot implique la nonchalance, l'absence de souci ou de gêne.

On peut se demander alors si le monde tropical que Baudelaire nous présente dans ses poèmes est le vrai, le réel, ou le faux, l'irréel. Bien entendu, ces pays chauds ne peuvent pas être tout à fait imaginaires pour Baudelaire puisqu'il les a connus pendant son voyage. Mais il nous dit déjà dans "Parfum exotique":

> Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
> Je vois un port. . . .

Etant donné cette qualité enivrante, donc déformatrice, du parfum des Tropiques et aussi des cheveux de Jeanne, source principale des souvenirs de ces pays, on ne doit pas s'attendre à une représentation minutieusement exacte du monde tropical, mais plutôt à une image poétique, poétisée, partielle et peut-être même partiale, de ce monde. Si, pendant son court séjour aux îles indiennes, le poète a subi ces effets

évocateurs de l'odeur tropicale et qu'il y a connu l'extase qu'il décrit, il sera juste de croire que ses observations des phénomènes physiques et sociaux de ces pays n'ont pas été des plus exactes, des plus objectives. En plus, comme le parfum des cheveux de Jeanne est aussi enivrant que celui du monde physique tropical, et que certains poèmes portant sur ce monde sont composés sous l'influence de cette odeur de Jeanne, il s'ensuit que le portrait que renferment ces poèmes ne sera qu'une représentation imparfaite d'une image elle-même imparfaite, un peu comme le "rêve d'un rêve."

L'accentuation de la mauvaise odeur orientale relève aussi, nous semble-t-il, de l'obsession du morbide et de l'horrible que les Romantiques ont hérité du Marquis de Sade, et qui s'est cristallisé dans le nom de Petrus Borel. Mario Praz qui appelle Baudelaire "the poet in whom the Romantic Muse distilled her most subtle poisons,"[25] résume ainsi cette prédilection des Romantiques pour l'horrible:

> For the Romantics beauty was enhanced by exactly those qualities which seem to deny it, by those objects which produce horror; the sadder, the more painful it was, the more intensely they were relished. . . . The discovery of Horror as a source of delight and beauty ended by reacting on men's actual conception of beauty itself: The Horrid, from being a category of the Beautiful, ended by becoming one of its essential elements, and the "beautifully horrid" passed by insensible degrees into the "horribly beautiful."[26]

Il n'y a donc rien de choquant pour Baudelaire dans l'association entre l'odeur tropicale et celle de la charogne, qui fait partie de sa

---

[25] Mario Praz, The Romantic Agony, trad. Angus Davidson (Cleveland et New York: World Publishing Co., 1956), p. 40.

[26] Ibid., p. 27.

définition de l'odeur orientale. On se rappelle que dans un poème des Fleurs du mal, une charogne lui fait penser à "une femme lubrique / Brûlante et suant le poison. . ." ("Une Charogne"). C'est dans le cycle de Jeanne Duval, et le poète avertit ainsi la femme qui, à côté de lui, contemple le spectacle:

> Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
> A cette horrible infection,
> Etoile de mes yeux, soleil de ma nature.

Dans ces vers l'association est faite dans l'esprit de Baudelaire entre cette femme aimée et ce qu'elle deviendra un jour après la mort. Pourtant, l'accent mis sur l'horreur de la putréfaction dans les deux premiers vers n'empêche pas l'enthousiasme amoureux du dernier. Le goût de l'horrible s'infiltre dans le cycle des amours des Fleurs du mal comme dans l'exotisme littéraire de Baudelaire. Chez lui il atteint même l'odorat.

Etant sensible à l'odeur en général, et, à cause d'une prédisposition personnelle, Baudelaire est prêt à trouver de l'enivrement dans des choses les moins propres à le donner. Pour lui, même la nourriture de ces pays--"un ragoût de crabes au riz et au safran"--répand des "parfums excitants" dans la cour de la belle Dorothée. Tous ces détails tendent à suggérer que le portrait du monde exotique que donne la poésie de Baudelaire, tout en révélant certaines réalités objectives de ce monde, reflète également la personnalité du poète. C'est l'intervention de la sensibilité et des sentiments personnels de Baudelaire dans son exotisme littéraire qui explique, par exemple, sa fausse interprétation du tableau de Fromentin, Une Rue à El-Aghouat, son insistence sur la douceur du soleil tropical et sur l'enivrement de l'odeur orientale.

Ce qui rapproche les uns des autres les poèmes que nous venons d'étudier, c'est qu'en dépit de cet élément hautement subjectif, Baudelaire y présente le monde exotique comme quelque chose de connu, quelque chose de vécu, de manière à faire croire à son objectivité. N'a-t-il pas affirmé, dans une lettre à Gervais Charpentier, parlant de "La Belle Dorothée": ". . . je sais ce que j'écris et je ne raconte que ce que j'ai vu. . ."?[27] Aussi le ton de ces morceaux est-il, généralement, emphatique:

> Je vois se dérouler des rivages heureux
> . . . . . .
> Je vois un port rempli de voiles et de mâts
> ("Parfum exotique")

ou encore: "Au pays parfumé . . . / J'ai connu . . . / Une dame créole aux charmes ignorés" ("A une dame créole"). Par ce "ton de la confidence" que Baudelaire emploie dans la plupart de ces morceaux, les anecdotes de ces poèmes paraissent authentiques et le milieu géographique qu'ils évoquent prend, dans l'imagination du lecteur, un caractère réel, concret.

Pourtant ce ton emphatique ne suffit pas toujours à convaincre le lecteur du réalisme objectif du monde tropical de Baudelaire. Car le poète qui commence souvent par évoquer un cadre géographique connu, vrai ou au moins vraisemblable, ne se borne pas à la simple évocation de ce milieu, mais, comme nous avons vu, il transcende, transforme ou même déforme le monde matériel qui est à la base de son inspiration poétique. L'exactitude objective cède souvent aux exigences de l'esthétique et de la sensibilité personnelles du poète.

---

27 Correspondance générale, IV, p. 172.

LA PART DE LA REVERIE[28]

De tous ces poèmes où l'on entend comme un faible écho du passé et de l'expérience vécue, le poème "La Chevelure" est le moins conforme du groupe. Là, le ton poétique est moins emphatique, moins définitif. Le monde tropical y revêt expressément un caractère irréel, féerique:

> Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
> De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts.

Dans ce poème, le réel, l'immédiat, le concret, c'est Jeanne Duval, le monde tropical n'y est que suggéré, vaguement entrevu. C'est ici que l'exotisme littéraire chez Baudelaire ressemble le plus à une rêverie d'une rêverie. Et parmi les poèmes exotiques de Baudelaire, "La Chevelure" fait transition entre ceux du souvenir ("A une dame créole," "A une Malabaraise," et les morceaux sur Dorothée) et ceux de la rêverie où le poète évoque ces pays lointains sans aucune prétention au réalisme objectif. Dans "L'Invitation au voyage," par exemple, il y a allusion à l'île de Sumatra et il est question de Batavia (le Djakarta actuel), capitale de l'île de Java, dans "Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde." Mais ces allusions sont passagères et contiennent peu de détails sur le monde tropical réel.

---

[28] Gaston Bachelard s'en prend à ceux (métaphysiciens et psychologues) qui négligent "les différences les plus nettes qui séparent le rêve et la rêverie." Voir à ce sujet La Poétique de la rêverie (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), p. 9. On peut peut-être compter Baudelaire parmi ceux qui mériteraient la critique de Bachelard, car souvent il emploie le terme "rêve" pour décrire une situation qui serait, à la rigueur, plutôt une "rêverie" extatique. Dans cette étude, nous emploions le terme "rêverie" plutôt que "rêve"; le premier nous paraît mieux refléter l'état de repos décrit, par exemple, dans le poème en prose "Les Projets."

C'est surtout dans le poème en prose, "Les Projets," que nous trouvons un portrait élaboré du paysage tropical de la rêverie baudelairienne. Comme suggère le titre, ce poème narre les rêveries d'un amoureux qui cherche un ailleurs spécial où régaler sa bien-aimée. D'abord, il est tenté par les pompes et les solennités d'une vie de cour. Mais "une estampe représentant un paysage tropical" qu'il trouve dans une boutique détourne sa pensée du palais imaginaire: "Nous n'y serions pas chez nous," se dit-il. Et du même coup il opte pour le paysage tropical: "C'est là qu'il faudrait demeurer pour cultiver le rêve de ma vie" (nous soulignons). Cette dernière réflexion jette beaucoup de lumière sur la fonction du monde tropical dans la sensibilité et la poésie baudelairiennes. Ce monde n'est pas nécessairement un lieu idéal auquel rêve le poète, mais plutôt un terrain fertile en rêves, un lieu spécial qui fait rêver aux mondes idéaux, supra-terrestres, non existants. Ainsi la vue de cette estampe d'un paysage tropical déclenche immédiatement une longue rêverie chez l'amoureux. Remarquons que, tout en rêvant, celui-ci est conscient de tous les éléments qui agrémentent ce paysage et le rendent si propice à la rêverie, si propre à "cultiver" son "rêve":

> Au bord de la mer, une belle case en bois, enveloppée de tous ces arbres bizarres et luisants dont j'ai oublié les noms . . . dans l'atmosphère, une odeur enivrante, indéfinissable . . . dans la case, un puissant parfum de rose et de musc . . . plus loin, derrière notre petit domaine, des bouts de mâts balancés par la houle . . . autour de nous, au delà de la chambre éclairée d'une lumière rose et tamisée par les stores, décorée de nattes fraîches et de fleurs capiteuses, avec de rares sièges d'un rococo portugais, d'un bois lourd et ténébreux, au delà de la varangue, le tapage des oiseaux ivres de lumière, et le jacassement des petites négresses . . ., et la nuit, pour servir d'accompagnement à mes songes, le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos! (81-82)

Ce qui frappe le lecteur ici et qui distingue ce poème de tous les autres, c'est l'abondance de détails qu'on nous fournit sur ce paysage. Le monde évoqué ici semble réunir tous les éléments dont Baudelaire voudrait peupler son monde idéal: une vue qui donne sur la mer et où l'on aperçoit le bercement des navires et des voiles par les vagues; des meubles anciens, rares, démodés; une atmosphère remplie de parfum et du chant des oiseaux et des arbres. On sait combien la musique et le parfum surtout font "voyager" ou "voguer" l'esprit de Baudelaire.

Malgré, ou peut-être à cause de ses nombreux détails, ce paysage tropical garde toujours un air vague, imprécis, qui rappelle d'un côté qu'il est issu d'une rêverie, et de l'autre, qu'il doit mener à la rêverie. L'irréalité de ce paysage tropical s'affirme dès les toutes premières lignes: les arbres que Baudelaire a nommés dans de nombreux "poèmes du souvenir"--bananiers, tamariniers, ananas, cocotiers--perdent ici leur identité précise; on a oublié leurs noms. L'odeur de l'atmosphère tropicale est déclarée "indéfinissable." Ce n'est qu'à l'intérieur de la case que l'on sent le puissant parfum de musc et de rose. De même, ce paysage n'appartient ni à midi ni au crépuscule. Après tout, quel rêveur est pleinement conscient des heures qui coulent? Le temps est presque absent des poèmes de rêverie. Cette absence du temps augmente le caractère imprécis qui à son tour, favorise la fécondité spirituelle du paysage évoqué. Dans le monde exotique de "L'Invitation au voyage" (poème en prose), on peut "rêver et allonger les heures par l'infini des sensations"; car ici "les heures plus lentes contiennent plus de pensées."

Si, dans ces poèmes de rêverie où il se crée des mondes imaginaires (tout comme dans ceux où il évoque un monde tropical réel), Baudelaire témoigne d'une préférence marquée pour un soleil aux rayons doux et faibles, c'est que ces faibles rayons tendent à supprimer l'écoulement du temps et augmente l'impression d'éternité qu'éprouve le rêveur. On lit dans "L'Invitation au voyage" (Fleurs du mal):

> Les soleils couchants
> Revêtent les champs,
> Les canaux, la ville entière,
> D'hyacinthe et d'or.

Et encore dans le poème en prose du même titre on lit:

> Les soleils couchants, qui colorent si richement la salle à manger ou le salon, sont tamisés par de belles étoffes. (62)

Dans "Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde," l'une des attractions du pôle où le poète se propose de fuir, c'est que "là, le soleil ne frise qu'obliquement la terre, et les lentes alternatives de la lumière et de la nuit suppriment la variété et augmentent la monotonie, cette moitié du néant." Matin, midi, après-midi n'existent pas dans le monde idéal de Baudelaire. Il n'y a que "lumière" et "nuit," mais cette lumière est si faible, si réduite, que, toute la "journée," elle prend un caractère plutôt crépusculaire.

En effet, tous les détails de ce monde idéal sont là pour favoriser la rêverie. Dans le "paysage tropical" des "Projets," la lumière qui éclaire la chambre est de couleur "rose"--cette couleur du crépuscule dans "Le Crépuscule du soir"; elle n'émane pas d'un soleil de midi dont la lumière est généralement "droite et blanche,"[29] ou "droite et

---

[29] Curiosités esthétiques, p. 622.

terrible" ("La Belle Dorothée"). Et pour qu'elle ne dérange point du tout le rêveur, comme la lumière du soleil de "L'Invitation au voyage" elle est "tamisée par les stores," devenant ainsi plus faible encore. La lumière douce, le balancement monotone des mâts, ainsi que l'odeur enivrante et le parfum puissant favorisent la rêverie. On peut objecter que "le tapage des oiseaux et le jacassement des petites négresses" semblent assez forts pour troubler ce repos extatique; mais ils se produisent en dehors de la chambre, "au-delà de la varangue" et ne parviennent que très faiblement aux oreilles du rêveur. Ainsi, sons indistincts et continus, eux aussi aident à créer l'ambiance nécessaire pour la rêverie. Quand arrive la nuit, on entend, encore au loin, le chant des arbres dans la brise de la mer. Le site tropical, ainsi conçu, plaît tant à l'amoureux-rêveur qu'il s'écrie avec contentement:

> Oui, en vérité, c'est bien là le décor que je cherchais.
> Qu'ai-je à faire de palais?

Comme pour donner à ce paysage un caractère réel et une couleur locale exotique, Baudelaire y introduit quelque chose de primitif, de rustique. C'est, tout d'abord, la case elle-même, chétive peut-être, mais qui assure un minimum de confort moderne. C'est aussi les nattes de paille, de jonc ou de raphia. La seule chose qu'on pourrait croire étrangère à cette localité exotique, c'est l'ameublement, en style rococo, portugais, de l'intérieur de la case. Mais ce n'est étranger qu'à première vue. Car, aux yeux du Français qui se les imagine, ces meubles sont exotiques; tout d'abord parce qu'ils sont portugais. Victor Hugo nous apprend (comme nous avons vu dans l'"Introduction"), que le Français de son époque considère tout ce qui est typiquement espagnol ou portugais comme exotique. En effet le Portugal est "exotique" à

cause de ses navigateurs, à cause de ses empires en Afrique, aux Indes et en Amérique du Sud, à cause surtout de son occupation par les Maures. En deuxième lieu, il est évident que, quatre cents ans environ après l'arrivée des premiers Portugais dans ce "paysage tropical" qui fait penser aux îles de l'Océan Indien, ces meubles démodés font déjà partie intégrale du passé colonial de ces pays. Ces meubles revêtent donc un double exotisme.[30]

De tels meubles ont un intérêt encore plus profond pour Baudelaire chez qui on remarque un goût prononcé pour les choses anciennes: on sait combien il estime "l'originalité native" du genre humain et la "beauté antique" en matière d'esthétique. Il paraît que ce goût se manifeste encore ici au sujet de ces meubles. En effet, nous trouvons dans "L'Invitation au voyage" des Fleurs du mal que l'importance accordée aux meubles anciens par Baudelaire relève de son passéisme spirituel, de cette nostalgie de la "nature première" que tout homme, selon C.G. Jung, porte en lui-même.[31] On lit dans ce poème:

> Des meubles luisants
> Polis par les ans,
> Décoreraient notre chambre;
> Les plus rares fleurs
> . . . . . .

---

[30] On doit rappeler, en passant, que la plupart des îles de l'Océan Indien--y compris Maurice et Bourbon--étaient des colonies portugaises dès le quinzième siècle avant de passer, par la suite, dans les mains des Français et des Anglais.

[31] Voir sur la nostalgie de la "nature première," Joan Corrie, A B C of Jung's Psychology (London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1927), pp. 21-22, 35-37; G. Bachelard, op. cit., p. 50, et René Galand, Baudelaire: poétiques et poésie (Paris: Nizet, 1969), surtout Première Partie, Chapitre I, 2, "La Nostalgie de l'Eden."

Les riches plafonds
Les miroirs profonds
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Cette "langue natale" que parlent les meubles anciens, les fleurs rares et le paysage oriental, c'est la même langue dont l'âme humaine entend l'écho dans "La Vie antérieure" et dans "J'aime le souvenir de ces époques nues." Les Indiens de Catlin et les Marocains de Delacroix, par leur primitivisme, par leur "originalité native" semblent, eux aussi, communiquer à l'âme humaine, telle que Baudelaire la conçoit, dans cette même "langue natale."

On sait que dans les deux "Invitation au voyage" Baudelaire parle de la Hollande qu'il n'a pas connue mais où il s'est proposé d'emmener Marie Daubrun.[32] On constate donc dans les vers cités ci-dessus qu'il y a des traits communs entre la Hollande de l'imagination de Baudelaire et ce "paysage tropical": en plus de la proximité de la mer et du va-et-vient des bateaux qui sont communs à la Hollande et au "paysage tropical" (on se rappelle "la nature orientale" de Consécration d'un terrain funèbre à Scutari de Guys), les vieux meubles, les fleurs rares et capiteuses, décorent l'une et l'autre. Il est à noter, par ailleurs, que la Hollande de ce poème a une "splendeur orientale" qui augmente son charme et fait sa particularité. En effet, dans la poésie baudelairienne la Hollande est à peine un pays d'Europe pure et simple. C'est "l'Orient de l'Occident, la Chine de l'Europe" ("L'Invitation au voyage," poème en prose). En ce qui concerne l'association de la Hollande et de

---

[32] Voir Fleurs du mal, pp. 340-341.

l'Orient, Robert Kopp remarque qu'elle date déjà du dix-huitième siècle français.[33] Par les traits communs entre la Hollande et le "paysage tropical" et par cette identification de la Hollande et de l'Orient, nous trouvons de nouveau l'association Orient--îles tropicales. C'est cette double association qui nous autorise à vouloir élucider le portrait baudelairien d'un "paysage tropical," oriental, par la description que Baudelaire fait de ce pays de l'Europe du Nord.

On reconnaît dans l'alliance de l'ameublement européen, si désuet soit-il, et de la rusticité locale d'une société encore non civilisée, l'idéal d'un Baudelaire qui ne préconise pas un retour à l'état primitif à la Rousseau mais plutôt un mélange d'apports de l'Occident et du monde primitif.[34] L'idée que les charmes de la vie des Tropiques ne sont pas gâtés mais plutôt rehaussés par certaines influences de l'Occident, se retrouve encore dans "Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde," où il est toujours question de trouver le coin du monde qui puisse le mieux égayer l'"âme refroidie" du poète, assoifée de paix et de beauté idéales. Batavia, capitale de l'île de Java, semble y prendre le pas sur Lisbonne et même sur la Hollande parce que "nous y trouverions d'ailleurs l'esprit de l'Europe

---

[33] Petits Poèmes en prose, p. 209.

[34] Baudelaire aurait pu s'inspirer, pour certains détails de ce site rêvé, du domicile des Autard de Bragard, où, selon Solange Rosenmark, petite nièce de ceux-ci, "le confort européen s'alliait à la splendeur orientale." Voir son article: "Le Voyage de Baudelaire à l'Ile Maurice," La Revue de France, 1, No. 5 (novembre-décembre 1921), 866-871. Nous imaginons, d'ailleurs, que l'alliance du confort européen et de la nature orientale ne serait pas particulière à la famille des Autard de Bragard dans une île aussi cosmopolite alors que Maurice.

marié à la beauté tropicale" ("Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde").

Remarquons, en dernier lieu, que, dans ce monde tropical de la rêverie, il n'y a de présence humaine que le "jacassement des petites négresses," que l'on ne voit pas, mais que l'on entend vaguement dans le lointain, en même temps que l'on entend "le tapage des oiseaux." C'est la seule indication qu'il s'agit ici d'un monde de Nègres. Mais c'est déjà un signe de la place qu'occupent ceux-ci dans ce monde de rêveries que sont pour Baudelaire les Tropiques. Nous avons dit que le rêveur n'a pas conscience du temps; de même il n'a ni besoin ni conscience d'autres humains. Il est seul dans ce site privilégié de sa rêverie. Il s'agit ici de la rêverie que Gaston Bachelard appellerait "cosmique," en expliquant que

> Les rêveries cosmiques . . . nous placent dans un monde et non pas dans une société. Une sorte de stabilité, de tranquillité, appartient à la rêverie cosmique. Elle nous aide à échapper au temps. C'est un état. Allons au fond de son essence: c'est un état d'âme.[35]

La solitude est une condition sine qua non de cette sorte de rêverie. Et l'on remarque que, dans cette version de ce poème en prose, le rêveur semble oublier sa bien-aimée; il s'exprime parfois au pluriel bien entendu ("autour de nous," "derrière notre petit domaine"), mais ne s'adresse pas directement à sa compagne. En pleine rêverie elle est comme présente et absente en même temps.[36] Dans ce "paysage tropical," le

---

[35] G. Bachelard, p. 13.

[36] Par contre, dans la version de 1857, il lui parlait directement: ". . . autour de nous . . . de rares meubles d'un rococo portugais . . . où tu reposerais si douce, si nonchalante, si bien éventée, fumant le tabac mêlé à l'opium et au sucre. . . ." On dirait que, dans de telles conditions, c'est la bien-aimée qui fait le rêve, et que le narrateur, bien éveillé, ne fait que la regarder.

tapage des oiseaux, le jacassement des petites Négresses, le chant plaintif des arbres, voici autant d'éléments "naturels" qui agrémentent, de leur musique, les songes du rêveur.

Nous avons remarqué que pour ce rêveur le monde tropical ne constitue pas une fin en soi, mais plutôt un point de départ, à travers la rêverie, pour un monde idéal; il ne chérit le paysage tropical que dans la mesure où ce paysage lui permet de "cultiver" son rêve. Mais, comme on nous dit dans "Moesta et errabunda" (Fleurs du mal), ce monde idéal que recherche le poète-rêveur est déjà plus loin que l'Inde ou la Chine. Il n'est donc pas surprenant que le rêveur du poème en prose "Les Projets," ce chercheur de l'idéal, ne trouve pas de satisfaction complète dans ce paysage rêvé. Une auberge médiocre se présente à sa vue:

> . . . comme il suivait une grande avenue, il aperçut une auberge proprette, où d'une fenêtre égayée par les rideaux d'indienne bariolée se penchaient deux têtes rieuses. (82)

Ces "deux têtes rieuses" l'assurent que "le plaisir et le bonheur" sont à sa portée, non pas dans un palais majestueux, ni dans un paysage tropical lointain, ni même dans une des meilleures auberges. Ils sont à trouver dans n'importe quelle auberge, "dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard." Là, le rêveur ne s'attend à rien de merveilleux, mais se contente d'un cadre, médiocre peut-être, mais également fécond "en voluptés":

> . . . un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très-large avec des draps un peu âpres, mais frais. . . . (82)

La simplicité et la médiocrité apparentes de ce nouveau cadre ne doivent pas tromper le lecteur. Baudelaire ne conçoit rien "de mieux." En effet, avec son "grand feu" pour chauffer le rêveur, ses "faïences

voyantes" pour rappeler les couleurs très vives de l'Orient, ses draps frais, au parfum douceâtre et, finalement, son vin pour enivrer le poète, cette auberge est propice à la rêverie. On dirait, dans l'abstrait, que c'est un paysage tropical--avec sa chaleur, ses couleurs, son parfum et sa puissance enivrante--ramené à l'intérieur d'une auberge solitaire. C'est un vrai site de rêverie. Et en rentrant chez lui (ou plutôt en reprenant pleine conscience), l'amoureux-rêveur se dit:

> J'ai eu aujourd'hui, en rêve, trois domiciles [le palais, le paysage tropical, l'auberge] où j'ai trouvé un égal plaisir. Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? (82)

L'opposition corps--âme dans la dernière phrase révèle la pensée de Baudelaire au sujet de la rêverie. Si le voyage mental apporte tant de satisfaction, pourquoi obliger le corps à "changer de place"? Ce poème en prose ne déprécie nullement le voyage imaginaire--au contraire. C'est le déplacement physique que Baudelaire décrit ici comme inférieur à l'évasion spirituelle.

En dépréciant le voyage réel, la conclusion de ce poème en prose marque un tournant décisif de l'évocation du monde tropical dans la poésie baudelairienne. A l'exception de "La Belle Dorothée," les poèmes que nous appelons "du souvenir" renferment un monde tropical agréable, délicieux, même voluptueux à bien des égards, un monde que le poète-narrateur semble regretter et pour lequel il semble éprouver encore une forte nostalgie: "il est présumable que je suis moi-même quelque peu atteint par une nostalgie qui m'entraîne sans cesse vers le soleil," avoue-t-il, sur le tard de sa vie, dans son Salon de 1859.

On a l'impression dans ces poèmes que le poète aspire à un retour à ces pays lointains. Les poèmes de la rêverie, où le monde tropical est situé au sein d'un univers rêvé, démontrent également de l'enthousiasme pour le monde exotique, tropical; mais ce n'est plus pour un monde réel mais plutôt pour un paysage irréel, embelli et idéalisé par l'imagination poétique. L'amoureux des "Projets" rentre chez lui, "à cette heure où les conseils de la Sagesse ne sont plus étouffés par les bourdonnements de la vie extérieure," convaincu qu'il lui importe peu de voyager physiquement ou d'exécuter des projets "puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante." En préférant le voyage mental au déplacement physique, le poète semble s'intéresser plus à nourrir son goût de l'évasion (à "cultiver" son "rêve") qu'à le satisfaire. La morale de ce poème en prose (si on peut parler de morale dans une poésie non voulue didactique), c'est que "la quête vaut mieux que la trouvaille."

La conclusion des deux premières versions des "Projets" (celles de 1857 et de 1861) affirme, de manière plus directe et plus catégorique, la primauté du voyage imaginaire sur le voyage réel. Après avoir évoqué le paysage tropical et l'auberge médiocre dans des termes qui ne diffèrent que peu de l'édition de 1864, le poète explique ainsi l'importance de la rêverie:

> . . . Le rêve! Le rêve! toujours le rêve maudit! --il tue l'action et mange le temps! --Les rêves soulagent un moment la bête dévorante qui s'agite en nous. C'est un poison qui la soulage, mais qui la nourrit.
>
> Où donc trouver une coupe assez profonde et un poison assez épais pour noyer la Bête? (219)

Si, d'une part, le "rêve" (ou plutôt la rêverie) peut être considéré

comme "maudit" parce que ennemi de l'action, il est, d'autre part, la seule arme que le rêveur possède contre cet autre Ennemi "qui nous ronge le coeur [et qui]/ Du sang que nous perdons croît et se fortifie" ("L'Ennemi"). Cet ennemi c'est l'ennui. C'est lui cette "bête dévorante qui s'agite en nous" des "Projets" de 1857 et 1861, et dont nous délivre momentanément la rêverie. Baudelaire reconnaît qu'on ne se guérit pas de l'ennui en rêvant. Il est également conscient du fait que la rêverie, en entrouvrant la porte d'un Idéal inaccessible, nourrit paradoxalement l'ennui qu'elle est censée réduire. Comme l'évocation d'une "vie antérieure" ou la recherche de la Beauté idéale, la rêverie d'un ailleurs idéalisé, tropical ou extra-terrestre, ne fait qu'"approfondir / Le secret douloureux qui me [fait] languir" ("La Vie antérieure"). Faute d'"une coupe assez profonde [ou d'] un poison assez épais pour noyer la Bête" une fois pour toutes, Baudelaire se décide pour un soulagement temporaire qui rendrait "l'univers moins hideux et les instants moins lourds" ("Hymne à la Beauté").

Déjà dans "Le Voyage," poème rédigé en 1859, on retrouve ce refus du voyage réel comme remède au mal du siècle. L'argument de ce poème renforce celui des "Projets": on n'accomplit rien par le voyage. L'expérience du voyageur est à la fois amère et banale, confessent les réputés "charmants voyageurs":

> Nous avons vu des astres
> Et des flots; nous avons vu des sables aussi;
> Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
> Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.
>
> Pour ne pas oublier la chose capitale,
> Nous avons vu partout, et sans l'avoir cherché,
> Du haut jusques en bas de l'échelle fatale,
> Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché.

La leçon que l'on tire de ce poème ressemble à celle des "Projets": "Si tu peux rester, reste; / Pars, s'il le faut."

Le dernier poème de l'exotisme baudelairien, par ordre chronologique, "Anywhere out of the world--N'importe où hors du monde," est nettement négatif sur le thème de l'évasion dans le monde réel ou dans la rêverie. Le choix d'une fuite extra-terrestre que l'on sait impossible, sauf peut-être en s'anéantissant dans la mort, implique un refus de l'attrait du monde physique lointain. Ce n'est plus l'exotisme tropical du souvenir ou de la rêverie, ni la Hollande ni le riche et fabuleux Extrême Orient qui satisfont la curiosité du poète. S'il faut partir, conclut l'âme du poète, partons pour n'importe où, pourvu que ce soit hors du monde terrestre. Ce dernier poème en prose est comme une invitation à la mort, le seul moyen de "noyer" définitivement "la Bête."

CONCLUSION

Pour le portrait de la nature tropicale que nous venons d'étudier, Baudelaire s'est inspiré de ses souvenirs et de ses rêveries. Reconstitué à partir des souvenirs, ce monde paraît en quelque sorte réel, vrai ou vraisemblable. De la rêverie elle acquiert un aspect irréel, fantaisiste. Pourtant, malgré l'apparence de réalité que confèrent les poèmes du souvenir, ils dépeignent aussi un monde idéal, semblable à bien des égards au monde qu'évoquent les poèmes de la rêverie. Dans la mesure où tous ces poèmes tendent à évoquer un monde idéal, les poèmes du souvenir se rapprochent de ceux de la rêverie. Mais ces deux groupes

de poèmes accentuent différentes caractéristiques de ce "monde idéal," et c'est ce qui les sépare l'un de l'autre.

Les poèmes du souvenir nous présentent un monde tropical que l'on peut dire "réel dans le passé," un passé à la fois récent (remontant au voyage de Baudelaire en 1841-1842) et très lointain (remontant à l'âge premier de l'humanité et évoquant la "nature première" de tout homme). Ainsi conçu, le paysage tropical de ces poèmes n'est "idéal" que parce que perdu dans le temps, parce qu'il n'est plus à la portée de l'individu. Le paysage tropical de "A une dame créole," ou de "A une Malabaraise," que Baudelaire préfère à la France, est un monde antédiluvien. L'élément le plus important de l'exotisme tropical des poèmes du souvenir est donc le passéisme spirituel, la nostalgie du paradis perdu qu'il éveille chez Baudelaire. Et le jugement de J.-P. Richard que

> Le paysage exotique [de Baudelaire] c'est bien évidemment le paradis perdu. Il se situe en un moment et en un lieu premiers, où bien de la vigueur originelle n'est encore égarée ni corrompue,[37]

est valable surtout pour les "poèmes du souvenir." Richard, lui-même, expliquant qu'"on y décèle la présence d'une fécondité puissante, d'une vitalité plénière," cite, à son appui, ces vers de "La Chevelure" dont nous avons souligné aussi l'importance:

> J'irai là-bas, où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
> Se pâment longuement sous l'ardeur des climats.

Par contre, les poèmes de la rêverie contiennent plutôt des "projets" d'avenir; le poète y aspire à un meilleur monde, "idéal" parce qu'irréel, irréalisable. Le paysage tropical qu'on y évoque est d'un

---

[37] J.-P. Richard, Poésie et profondeur (Paris: Seuil, 1958), p. 152.

caractère onirique, fantaisiste; et le poète fait sentir au lecteur que ce monde n'a jamais existé, n'existe pas et n'existera jamais. Certains vers de "La Chevelure" annoncent déjà ce monde, ainsi que nous l'avons signalé; "Les Projets" nous le peint dans ses plus grands détails. C'est un monde où rien n'est ni vrai ni faux, où tout est possible. La case rêvée dans ce poème en prose est construite au goût du rêveur, ses meubles sont à la fois antiques et modernes, rustiques et confortables. L'Occident et l'Orient s'y rencontrent. Commentant "L'Invitation au voyage" des Fleurs du mal, Enid Starkie dit que c'est un poème

> in which he [Baudelaire] describes his dream-land like some fairy Holland . . . some East Indian Holland in Java or Sumatra, exotic enough to assuage his love of the strange. . . .[38]

C'est dans ces poèmes de la rêverie que le parfum tropical est le plus fort, le plus âcre et exerce au maximum sa puissance enivrante, pour aider à la rêverie. Dans ces poèmes le monde tropical se confond, non pas avec le paradis perdu, mais avec un ailleurs extra-terrestre, plus loin que l'Inde et que la Chine. Et le refus du voyage dans le monde lointain évoqué dans ces poèmes contraste bien avec la nostalgie et l'attraction que le poète professe à l'égard du monde exotique des poèmes du souvenir.

---

[38] Enid Starkie, Baudelaire (Aylesbury, Bucks.: Watson and Viney Ltd., 1971), p. 313 (Penguin Books).

CHAPITRE III

REFLETS DE LA SOCIETE TROPICALE DANS LA POESIE BAUDELAIRIENNE

Dans ce chapitre nous nous proposons d'étudier l'autochtone de ces "pays chauds et bleus" ("A une Malabaraise") et son milieu social. Nous reviendrons souvent aux poèmes que nous avons cités au chapitre précédent, car ces poèmes nous tracent, en même temps que la nature physique, le caractère moral de la population indigène et certains phénomènes sociaux des Tropiques. En attribuant à cette population les caractéristiques de l'Homme Primitif que nous avons relevées au chapitre premier, Baudelaire semble la peindre d'après Catlin et Delacroix. Et son portrait de la vie et des moeurs de la société tropicale témoigne d'une vérité sociale qui nous rappelle à l'esprit la "modernité" des oeuvres de Constantin Guys qui portent sur l'Orient. Comme Guys dans sa peinture, Baudelaire aborde dans sa poésie la vie mesquine, la petitesse et la pauvreté morales qu'il a connues de première main à Maurice et à Bourbon.

L'AME "TROPICALE"

En parlant de "La Chevelure," nous avons vu l'homme-végétal de Baudelaire, "plein de sève," sensible à la chaleur de midi de la même façon que les arbres. Ce rapprochement de l'homme et de la nature se

manifeste aussi dans "Un Hémisphère dans une chevelure," où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine. Quant aux effets du soleil et à l'odeur tropicale, l'homme agit, généralement, de concert avec la nature. Rappelons-nous aussi que dans le paysage tropical du poème en prose, "Les Projets," la présence humaine est si réduite que l'homme semble faire partie du décor exotique.

Cependant, le rapprochement de l'homme et de la nature n'est pas exclusif aux poèmes de l'exotisme tropical. Dans le site idéal de "La Vie antérieure," l'homme--plus précisément les "esclaves nus"--reste lié intimement aux éléments matériels, inanimés, du décor évoqué:

> C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
> Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
> Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs. . . .

Dans ce poème, l'azur, les vagues, les splendeurs et les esclaves nus, "tout imprégnés d'odeurs," servent de décor à ce cadre imaginaire. De même dans le poème "J'aime le souvenir de ces époques nues," Baudelaire évoque un temps très ancien quand les rapports entre l'homme et la nature sont si intimes que "le ciel," "amoureux" de l'homme et de la femme, "leur caresse l'échine." On s'imagine ces premiers jours de la création, où, selon certaines légendes, le ciel n'était pas encore monté si haut que de nos jours.

Bien entendu, "La Vie antérieure" évoque un cadre tropical, surtout dans les tercets; mais elle évoque également un cadre méditerranéen dans

les quatrains.[1] Il s'agit, dans ce sonnet, d'une pré-existence, d'une vie irréalisable qui ne sortira plus jamais de l'inconscient du poète. Mais en évoquant les deux cadres géographiques aussi différents que le méditerranéen et le tropical, et en les fusionnant dans le site de cette "vie antérieure," idéale, Baudelaire nous laisse comprendre que sa vision du monde tropical, comme de l'antiquité classique, relève d'une nostalgie du passé primordial de l'humanité. C'est aussi cette "sainte jeunesse" qu'il recrée dans "J'aime le souvenir de ces époques nues."

Le rapprochement de l'homme et de la nature caractérise, donc, l'évocation baudelairienne d'un passé idéal, imaginaire, aussi bien que son portrait du monde tropical, réel et actuel à bien des égards. Et cette association de la nature et de l'homme nous semble jouer dans sa poésie un rôle à la fois philosophique et purement littéraire. Comme une union de l'homme et de la nature, elle traduit l'attraction nostalgique de l'état primitif où l'homme ne se détachait guère de la nature

---

[1] Ici nous suivons l'interprétation de ce poème par R.B. Chérix: Commentaire des Fleurs du mal (Genève: Pierre Cailler, 1949), pp. 71-72. Du même coup, nous trouvons moins convaincante celle de R. Faurisson ("La Vie antérieure," L'Information Littéraire, 22 [mai-juin 1970]) qui maintient qu'"il est difficile d'imaginer un cadre qui serait antique et méditerranéen en même temps que tropical et moderne. . ." et affirme que "le cadre est exclusivement antique et méditerranéen." Dans la vie réelle l'argument de Faurisson est d'une validité indubitable; mais il s'agit ici d'un cadre imaginaire qui réunit des éléments d'un monde idéal de Baudelaire. Nous trouvons, en effet, que Baudelaire associe esthétiquement non seulement le paysage tropical, le cadre méditerranéen et le monde idéal de la pré-existence, mais aussi le sauvage marocain ou indien, les héros classiques (tel Ajax) et l'Homme Primitif par excellence.

environnante mais vivait dans son intimité. C'est une sorte de communion avec la Nature. C'est cet état primitif que le poète regrette, nous l'avons dit, dans les poèmes: "J'aime le souvenir de ces époques nues" et "La Vie antérieure." Mais il y a d'autres poèmes, portant exclusivement sur le monde tropical, où la Nature semble absorber le natif de ces régions et où celui-ci paraît comme totalement absent. Ce sont surtout les poèmes de rêverie où la disparition de l'indigène tropical au sein de la Nature favorise la rêverie du poète-narrateur. Dans "Les Projets," nous avons l'exemple des "petites négresses" que l'on ne voit pas. Là, la fonction de leur effacement est littéraire plutôt que philosophique. Car la rêverie extatique, ce que Gaston Bachelard appelle de la "rêverie poétique," requiert, comme condition préalable, l'absence de l'activité humaine, l'éloignement des bruits de la vie matérielle. L'intégration de la population indigène dans la nature environnante crée, pour le poète-rêveur, une solitude nécessaire à la rêverie.

En représentant un monde tropical où l'homme s'unit à la nature, Baudelaire semble vouloir accorder à ce monde tropical un caractère féerique, le transformer en un gîte de rêveries. Et, par là, sa technique littéraire, nécessaire à la poésie de rêverie, rejoint son besoin philosophique; car un tel monde, où le rêveur solitaire vit seul parmi les végétaux, peut satisfaire à l'angoisse spirituelle du poète et à sa nostalgie d'un passé primitif. Seul un monde pareil, paisible et paradisiaque, serait en mesure de guérir, ou de calmer temporairement, les inquiétudes morales et philosophiques de l'homme qui pense. Le rapprochement de l'homme et de la nature, en facilitant

la rêverie et en évoquant le passé primitif, effectue chez le poète un certain oubli du présent. On dirait que Baudelaire cherche la solution de son angoisse intellectuelle dans l'état de demi-conscience et d'exaltation que représente la rêverie.[2]

Il faut pourtant insister que, dans la poésie baudelairienne d'exotisme tropical, c'est seulement le natif de ces régions tropicales qui s'intègre dans la Nature. Par contre, le narrateur-poète s'élève au-dessus d'elle et l'observe. Dans "La Vie antérieure," où nous avons vu des "esclaves nus" traités comme faisant partie du décor, le poète-narrateur reste toujours conscient de son milieu et tourmenté par son "secret douloureux," par sa soif inextinguible de l'Idéal. Le poète ne se perd pas dans le monde de sa rêverie. De même, le poète-narrateur des "Projets" s'affirme comme la seule conscience intelligente qui, même dans sa rêverie, reste comme à demi éveillé, voit, écoute et entend tout ce qui se passe autour de lui. Et dans "La Belle Dorothée," le narrateur-poète n'est pas de ces "dormeurs" qui, en faisant de la sieste "une espèce de mort savoureuse," goûtent le plaisir de leur anéantissement. Le poète, comme le peintre d'Une Rue à El-Aghouat, observe ces scènes qu'il reproduit, plus tard, dans ses écrits.

---

[2] Camus a, lui aussi, songé à cet état d'âme, à cette union avec la nature, comme guérison de son sentiment de l'absurde. Il souligne pourtant l'inaccessibilité de cet idéal par l'emploi du conditionnel dans le texte qui suit: "Si j'étais arbre parmi les arbres, chat parmi les animaux, cette vie aurait un sens ou plutôt ce problème [de l'absurde] n'en aurait point, car je ferais partie de ce monde. Je serais ce monde. . . . Cette raison si dérisoire, c'est elle qui m'oppose à toute la création." Voir Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard, 1942), p. 74.

L'assimilation de l'homme tropical au règne végétal nous prépare pour la représentation baudelairienne de l'âme tropicale. Nous disons bien "âme tropicale" parce que, selon Baudelaire, les caractéristiques de cette âme lui sont imposées par le climat plutôt que par sa race. Il parle dans son étude sur Leconte de Lisle de "ces îles volcaniques et parfumées, où l'âme humaine, mollement bercée par toutes les voluptés de l'atmosphère, désapprend chaque jour l'exercice de la pensée."[3] "Les voluptés de l'atmosphère" sont donc la cause déterminante du caractère moral des habitants de ces pays tropicaux.

La plus importante des caractéristiques de l'âme tropicale est sa simplicité. On se rappelle "la sauvagesse à l'âme simple et enfantine" des Notes nouvelles sur Edgar Poe et les femmes "dont l'oeil par sa franchise étonne" dans "Parfum exotique." Cette qualité implique l'insouciance, l'absence non pas nécessairement de misère, mais l'inconscience de cette misère. La Malabaraise, esclave ou domestique, a beau mener une vie servile, elle ne s'en rend pas compte:

> Ta tâche est d'allumer la pipe de ton maître
> De pourvoir les flacons d'eaux fraîches et d'odeurs,
> De chasser loin du lit les moustiques rôdeurs,
> Et, dès que le matin fait chanter les platanes,
> D'acheter au bazar ananas et bananes.

Contente de sa journée, elle s'endort profondément, la nuit, de ce "sommeil nègre" (pour emprunter une expression de Senghor) qu'aucun souci ne vient troubler. Baudelaire continue son poème de la Malabaraise:

---

[3] Curiosités esthétiques, p. 778.

Et quand descend le soir au manteau d'écarlate,
Tu poses doucement ton corps sur une natte,
Où tes rêves flottants sont pleins de colibris
Et toujours, comme toi, gracieux et fleuris.
(Nous soulignons.)

Baudelaire ne fait que soulever, sans s'y attarder, le contraste maître/esclave (ou domestique), l'un se couchant sur un lit, l'autre sur une natte. Il ne décrit pas la Malabaraise, mais nous la fait voir à travers ses propres rêves--de beaux rêves où il n'y a que bonheur; elle est aussi gracieuse, aussi pleine de bonheur, que ses rêves. Enfin, Baudelaire dit le mot capital: elle est "l'heureuse enfant" qui ne doit pas songer à quitter son beau pays pour la France: "Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voir notre France. . . ?" Il est significatif que, pour Baudelaire, si elle devait partir pour la France, ce ne seraient ni sa famille, ni ses amis (Baudelaire n'en parle pas du tout), qui lui manqueraient, mais plutôt ses "chers tamariniers"; ce qui souligne encore son intimité supposée avec les végétaux.

Dorothée ne mène pas non plus une vie sans gêne. Bien qu'affranchie, elle gagne son pain en se prostituant. Ses clients sont les jeunes officiers français qui, "sur des plages lointaines," se parlent "de la célèbre Dorothée." Seule affrontant le soleil de midi, elle tient à ne pas manquer à son rendez-vous. Pourtant, Baudelaire nous fait entendre qu'elle est "heureuse." Elle est la "simple créature" qui, en arrivant à son rendez-vous, exprime une naïve curiosité au sujet de la France: son Opéra, ses femmes (sont-elles plus belles que Dorothée?); et qui demande si l'on s'y promène pieds nus comme on fait chez elle.

Au moins en apparence, les races noires (représentées par les Dorothée, par les Malabaraises) sont caractérisées par l'insouciance. La danse fait partie intégrale de leur vie: il y a "les danses du dimanche" où "les vieilles Cafrines elles-mêmes deviennent ivres et furieuses de joie." L'important ici, c'est l'âge des Cafrines (ce sont des originaires d'une ethnie noire de l'Afrique, alors située au sud de l'équateur) dont parle Baudelaire, car il n'y aurait rien d'étonnant dans leur participation à la danse du dimanche si elles étaient jeunes. Le contraste se fait vite entre ces vieilles Noires insouciantes et les vieilles Françaises, par exemple, dont le poème "Les Petites Vieilles" (Tableaux parisiens) nous dit la décrépitude et la misère. Ces "monstres disloqués," "brisés, bossus ou tordus," ces "débris d'humanité" qui ont attiré le regard compatissant de Baudelaire dans les rues de Paris, ne peuvent plus faire la danse, ni devenir "ivres et furieuses de joie." Il est probable qu'en composant, en 1862, ce texte sur les vieilles Cafrines Baudelaire s'est souvenu du poème "Les Petites Vieilles" publié trois ans auparavant.

L'allusion à ces vieilles Cafrines et à leur danse hebdomadaire rappelle la conception baudelairienne de "la folie tropicale" que les danses des Bateliers nègres de Fromentin semblent lui avoir inspirée. Dans le texte du Salon de 1859, Baudelaire nous dit:

> . . . la lumière et la chaleur . . . jettent dans quelques cerveaux une espèce de folie tropicale, les agitent d'une fureur inapaisable et les poussent à des danses inconnues.[4]

C'est de cette "folie tropicale" que souffrent les vieilles Cafrines.

---

[4] ibid., p. 358.

Le contraste qui se fait entre elles et les vieilles Françaises est donc d'ordre non seulement physique mais aussi moral. A cause de leur simplicité, de leur insouciance et de leur gaieté, parfois frivole, les Noires restent fidèles à leurs danses même jusque dans leur vieillesse.

Dans leur simplicité d'esprit, dans cette apparente insensibilité à la souffrance, Dorothée, la Malabaraise et les Cafrines témoignent des caractéristiques de l'enfance, de l'enfance individuelle et de celle de l'humanité. Elles font penser à la Jeunesse du Monde. En effet, ce mot d'"enfant" revient souvent sous la plume de Baudelaire en parlant de la population autochtone des Tropiques: "l'heureuse enfant" ("La Malabaraise"), "cette enfant gâtée" (Dorothée, dans "Bien loin d'ici"), la soeur de Dorothée c'est encore "l'enfant"; Jeanne Duval montre "la grâce enfantine du singe" (Un Fantôme, III, "Le Cadre"). Ici l'idée de la singerie (de l'imitation mécanique qui révèle un manque de jugement personnel) se joint à celle de l'enfantillage. En effet ce caractère enfantin de l'âme des Tropiques est une qualité ambiguë, équivoque. L'enfance, on le sait, comporte, d'une part, l'idée d'innocence, de naïveté, de franchise et, d'autre part, l'idée d'ignorance, de manque de raisonnement et, par conséquent, d'absence de souci. Les femmes exotiques de "Parfum exotique" exhibent superbement la première qualité: leur "oeil" étonne par "sa franchise," c'est-à-dire, comme nous avons dit, qu'il n'y a chez elles ni ruse ni déguisement des sentiments. En les associant avec l'Homme Primitif, Baudelaire a doué les originaires du monde tropical de cette "douceur de l'ignorance" que René a tant regrettée et dont nous avons parlé plus longuement au chapitre premier:

> Heureux Sauvages! Oh! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours. . . ! Votre raison n'était que vos besoins, et vous arriviez, mieux que moi, au résultat de la sagesse, comme l'enfant, entre les jeux et le sommeil.[5]

C'est un peu l'idée que Bernardin de Saint Pierre, parlant des jeunes créoles de l'île Maurice qui reçoivent, comme les Nègres, une "éducation qui se rapproche de la nature," a exprimée si succinctement: "point d'étude, point de chagrin."[6]

Jusqu'à un certain point, on peut dire que Baudelaire a repris le rapprochement des Créoles et des Nègres que nous trouvons chez Bernardin de Saint Pierre, mais il l'a traité d'un point de vue légèrement différent. Dans son étude sur Leconte de Lisle que nous avons cité ci-avant, on rencontre ce texte qui souligne en même temps ce qui, pour Baudelaire, rapproche les Nègres des Créoles et ce qui les sépare les uns des autres:

> Je me suis souvent demandé . . . pourquoi les créoles n'apportaient, en général, dans les travaux littéraires, aucune originalité, aucune force de conception ou d'expression. On dirait des âmes de femmes, faites uniquement pour contempler et pour jouir. La fragilité même, la gracilité de leurs formes physiques . . . tout ce qu'il y a souvent en eux de charmant les dénonce comme des ennemis du travail et de la pensée. De la langueur, de la gentillesse, une faculté naturelle d'imitation qu'ils partagent d'ailleurs avec les nègres . . . voilà ce que nous avons pu observer généralement dans les meilleurs d'entre eux.[7]

---

[5] Chateaubriand, René, p. 42.

[6] Bernardin de Saint Pierre, Oeuvres complètes, I: Voyage à l'île de France, éd. L. Aimé-Martin (Paris: P. Dupont, 1826), p. 137.

[7] Curiosités esthétiques, p. 778.

Ce qu'il y a de commun entre le Nègre et le Créole, selon Baudelaire, c'est une tendance prononcée à l'imitation--d'où son emploi du mot "singe" en parlant de Jeanne Duval. Or, l'on imite parce que l'on n'a rien d'original, parce que l'on ne peut rien inventer, bref, parce que l'on est incapable d'originalité de pensée. Baudelaire attribue cette insuffisance intellectuelle des Créoles et des Nègres à la nature tropicale, car, dans ces pays de chaleur, "l'âme humaine [c'est-à-dire, toute âme humaine, remarquons la généralisation] mollement bercée par toutes les voluptés de l'atmosphère, désapprend chaque jour l'exercice de la pensée."[8] Nous avons vu au chapitre premier que Baudelaire n'est pas le seul à croire à cette théorie des climats sur laquelle se base l'analyse psychologique de l'âme noire qu'implique ce texte.

Pour les Nègres qui ont passé toute leur vie dans cette atmosphère émolliente, la faiblesse intellectuelle est vue comme une qualité innée, "naturelle," tandis que pour l'Européen qui y est né ou qui y reste longtemps (une sorte d'Européen de deuxième classe), elle est comme une seconde nature. Remarquons d'une part que, pour le Nègre, il n'est pas question de dons littéraires, quelque médiocres soient-ils, ni des traits efféminés des Créoles, ni de leur mollesse physique. D'autre part, la comparaison des Créoles et des femmes est bien évidente dans ce texte et révèle peut-être une association--qui semble d'ailleurs caractériser la pensée baudelairienne--de l'homme de couleur et de la femme en général.

---

[8] ibid.

Comme son intimité avec la Nature, la simplicité enfantine de l'âme noire relève d'une vision du monde enracinée dans l'esthétique de Baudelaire et qui dépasse les bornes géographiques des pays tropicaux. Nous avons souvent trouvé que le portrait baudelairien du monde tropical s'explique à la lumière de son "passéisme."[9] Le portrait qu'il nous fait de l'"âme tropicale" ne fait pas exception.

Les mêmes qualités de la femme noire que nous venons d'étudier caractérisent la femme des "époques nues" du poème "J'aime le souvenir de ces époques nues." Dans la première des trois parties de ce poème, on constate que les "natives grandeurs" de l'homme de ces époques lointaines consistent tout d'abord en sa santé robuste, son amour de la vie, l'absence de ruse et d'inquiétude chez lui. Ce sont aussi des traits que Baudelaire a cru retrouver chez les Marocains de Delacroix et les Indiens de Catlin. Puis le deuxième élément des "natives grandeurs" de l'Homme des "époques nues," c'est son intimité avec la Nature. Il y a aussi les éléments de la vie familiale: la tendresse maternelle originelle, l'autorité et la respectabilité de l'homme vis-à-vis de sa femme, la pureté et l'innocence de celle-ci:

> L'homme, élégant, robuste et fort, avait le droit
> D'être fier des beautés qui le nommaient leur roi;
> Fruits purs de tout outrage et vierges de gerçures,
> Dont la chair lisse et ferme appelait les morsures!

La respectabilité de l'homme provient surtout de sa prouesse, par laquelle il mérite son titre de "roi." S'il est fier des femmes qui l'entourent, c'est tout d'abord qu'elles incarnent la beauté même; mais c'est aussi à cause de leur caractère moral: leur obéissance à l'homme,

---

9 L'expression est de J.-P. Sartre: Baudelaire (Paris: Gallimard, 1963), p. 212.

leur pureté, une "virginité" plutôt spirituelle que physique et qui, dans leur ignorance, leur vient tout naturellement, sans effort. De nombreux détails de ces vers rapprochent ce monde des "époques nues" du Jardin d'Eden. Les femmes sont nommées ici des "fruits," comme de ces premiers fruits de la terre édénique, beaux, mûrs déjà, appétissants, mais pas encore touchés par la main ou les dents humaines. C'est le monde d'avant le péché originel, où l'ignorance assure en même temps l'innocence et le bonheur. Tout comme, au Jardin d'Eden, "l'homme et sa femme étaient tous deux nus et ils n'en avaient pas honte"[10] avant de goûter de "l'arbre de la connaissance du bien et du mal," de même ". . . l'homme et la femme [des "époques nues"] / Jouissaient sans mensonge et sans anxiété" de la santé de leur "noble machine." Il est évident que l'homme civilisé, étranger dans les pays de chaleur, ne connaît plus cette innocence dans l'ignorance; c'est pourquoi la femme de "Parfum exotique" l'étonne par sa franchise, par le caractère expressif de son regard.

Le tableau du monde moderne que Baudelaire fait dans la deuxième partie de "J'aime le souvenir de ces époques nues," ne laisse pas de doute quant à la préférence du poète. Ce monde est ravagé par le "dieu de l'Utile,"--le génie du matérialisme; la beauté physique et la probité morale n'y sont plus: au lieu des "nobles machines" d'autrefois, il n'y a plus que de "pauvres corps, tordus, maigres, ventrus ou flasques," et à la place des "fruits purs" qu'étaient les femmes d'alors, on ne trouve que des femmes "que ronge et que nourrit la débauche."

---

[10] Genèse, II, 25.

C'est pourquoi Baudelaire affirme dans la dernière partie du poème que la civilisation corruptrice de l'époque moderne n'empêchera "jamais les races maladives [c'est-à-dire, les poètes] / De rendre à la jeunesse un hommage profond." Cette "jeunesse," c'est la vieille Jeunesse Mondiale, celle des premiers âges de l'Humanité.

Dans ce même poème, nous retrouvons des traits moraux dont Baudelaire a doué la Malabaraise et Dorothée, les Marocains et les Indiens. Ainsi les peuples sauvages des îles tropicales ou du continent américain, rejoignent, dans l'esprit de Baudelaire, les "peuples anciens" de l'âge d'or de l'Humanité. L'exotisme spatial rejoint l'exotisme temporel, et l'"âme tropicale" revêt une innocence, une simplicité et un bonheur antédiluviens.

Nous retrouvons donc dans la poésie baudelairienne une âme "tropicale" vivant dans l'intimité de la nature et jouissant d'un bonheur enfantin. Mais son caractère enfantin introduit déjà dans ce bonheur un élément négatif: on se croit si heureux parce qu'on est naïf comme un enfant. En effet, c'est un bonheur factice que celui des indigènes de ces pays chauds, un bonheur qui répond à l'imagination du poète plutôt qu'aux réalités sociales de ces pays. La simplicité, l'innocence et le bonheur supposés que connaît cette "âme tropicale" reflètent la nostalgie que ressent le poète pour l'illusion de bonheur associée au passé primordial du Monde et au Paradis perdu. Comme Catlin et Chateaubriand représentant les "heureux sauvages" d'Amérique, comme Delacroix décrivant les autochtones d'Afrique du Nord, Baudelaire, en peignant ainsi l'"âme tropicale," cherche à recréer le bonheur primitif rêvé des Romantiques, que l'on ne retrouve plus <u>hinc et nunc</u>, mais que l'on

suppose réel ailleurs ou dans le passé. Malgré sa connaissance du monde tropical, Baudelaire mêle son rêve d'un état idéal aux réalités quotidiennes de ce monde. Devant les plantations de la canne à sucre de Maurice et de Bourbon, en contemplant le domaine des Autard de Bragard ou le site de la case de Dorothée, Baudelaire semble avoir songé constamment au Jardin d'Eden. Pourtant, son portrait du monde tropical n'est pas tout à fait dépourvu de vérité sociale.

ELEMENTS DE VERITE SOCIALE

Le portrait du monde tropical de la poésie de Baudelaire incorpore déjà deux idées-clé que nous avons trouvées dans ses oeuvres critiques, à savoir, l'"originalité native" des races primitives et la "folie tropicale" qu'impose le climat chaud. Mais cette correspondance de l'oeuvre poétique et de l'oeuvre critique ne serait pas complète si l'on ne retrouvait pas, dans le monde tropical de l'oeuvre poétique, de traces de la misère morale, de cette vie mesquine, qui constituent la "modernité" de la peinture de Constantin Guys, et qui ont tant capté l'attention de Baudelaire, critique d'art. Car le monde tropical qu'il nous représente n'est pas enterré dans ces "époques nues" de l'imagination; c'est un monde réel, contemporain à Baudelaire, et, à cause de l'expansion coloniale européenne, déjà envahi en quelque sorte par l'Occident. Ainsi, malgré sa préoccupation, son obsession même, des grandeurs du monde primitif, Baudelaire ne peut pas manquer de tenir compte de la disparition progressive, dans le monde tropical moderne, de ces qualités idéales, idéalisées, qui lui tiennent tant à coeur.

En effet, l'"âme tropicale" de ces poèmes n'est ni aussi simpliste, aussi enfantine et heureuse, ni aussi innocente que celle des premiers habitants de la terre; elle n'a plus cette innocence angélique, au sens religieux, de la Virginie de Bernardin de Saint Pierre que Baudelaire a dite typique des "nations primitives" dans son Essai sur l'essence du rire.

Deux phrases de "La Belle Dorothée" nous révèlent le côté sérieux, triste, même pathétique, de cette belle que nous avons supposée si complètement heureuse. Ce sont des phrases calculées à jeter de la lumière sur son "bonheur." On lit tout d'abord: "Elle s'avance ainsi . . . heureuse de vivre, et souriant d'un blanc sourire" (nous soulignons). En nous arrêtant un peu sur la raison de ce "bonheur," nous constatons qu'elle est "heureuse" parce qu'elle vit. On a vu dans le premier chapitre que la "femme errante," la "courtisane" peinte par Constantin Guys, a, elle aussi, "le bonheur évident d'exister." Baudelaire se sert de ce mot "évident" non pas sans une certaine ironie; lui-même ajoute entre parenthèses: "en vérité pourquoi?" comme s'il doutait la validité de cette affirmation. Il s'agit, chez Dorothée, comme chez la "femme errante," de ce genre de "bonheur" qui n'est que résignation devant les exigences de la vie, devant l'irrémédiable; c'est ce bonheur négatif de quelqu'un qui est "heureux" de ne pas être mort; Dorothée est "heureuse de vivre."

Le premier indice de son malheur réprimé,[11] c'est son sourire (elle ne rit pas), son "blanc sourire." La signification de ce

---

[11] Nous avons parlé plus haut d'une "apparente insensibilité à la souffrance" de la part des Négresses de la poésie baudelairienne. Le contexte général de "La Belle Dorothée" révèle que l'héroïne de ce poème en prose est bien consciente de son malheur et le réprime, et qu'elle n'est pas aussi simpliste que semble être la Malabaraise.

qualificatif dépasse la simple suggestion de couleur: ce serait une banalité d'ajouter l'adjectif si ce n'était que pour dire que Dorothée avait des dents blanches. Sa position devant le substantif lui confère une valeur affective.[12] Quand Théophile Gautier parle d'"une négresse au large rire blanc" qui figure dans le tableau de Delacroix, Femmes d'Alger,[13] il est évident que ce qualificatif, en suivant le substantif, est un adjectif de couleur. Ici, sous la plume de Baudelaire, c'est l'équivalent de "faux," de "feint." C'est un "mock smile" qu'affiche Dorothée, à la fois artificiel et narcissique: "comme si elle apercevait au loin dans l'espace un miroir reflétant sa démarche et sa beauté." C'est une technique de profession, une réaction automatique devant une audience imaginaire d'admirateurs, de clients possibles. C'est en quoi consiste ce miroir invisible, imaginé.

Dorothée ne sourit pas parce qu'elle est heureuse. Elle n'est même pas capable de s'égayer de quoi que ce soit; car elle est devenue insensible. Le parallèle fait entre elle et le bronze dans la phrase qui suit souligne ce trait important. Elle est "belle et froide comme le bronze." A-t-on besoin d'insister sur le fait que cette "froideur" n'est pas à prendre au sens littéral, qu'elle souligne l'indifférence, l'insensibilité de Dorothée? Si elle est insensible, son sourire ne

---

[12] On sait que les grammariens de la langue française veulent que les adjectifs de couleur viennent après le substantif auquel ils se rapportent. Baudelaire qui se vante, justement à propos de ce poème en prose, d'avoir "passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases" (Lettre à Gervais Charpentier, citée dans Petits Poèmes en prose, p. 221), ne négligerait pas cet aspect de sa langue.

[13] Cité par Alfred Robaut: L'Oeuvre complet [sic] de Eugène Delacroix (New York: Da Capo Press, 1969), p. 128.

peut donc être que mécanique, froidement calculé, raisonné.

Encore une phrase, et son malheur n'est plus voilé: "elle serait parfaitement heureuse si elle n'était pas obligée d'entasser piastre sur piastre pour racheter sa petite soeur. . . ." L'emploi du conditionnel est ici bien révélateur de la pensée de l'auteur. On sait maintenant que Dorothée n'est pas "parfaitement heureuse." Prostituée, elle exerce sa profession avec l'attachement qu'on a pour un devoir--"à l'heure où les chiens eux-mêmes gémissent de douleur sous le soleil qui les mord, quel puissant motif fait donc aller la paresseuse Dorothée. . . ?" Elle se fatigue ainsi principalement au profit d'un maître d'esclaves "si avare, trop avare pour comprendre une autre beauté que celle des écus." Ici, comme dans les peintures de Constantin Guys, l'avarice des patrons et des patronnes est un des motifs les plus importants de la prostitution. Il y a dans ce poème en prose une critique virulente, quoique voilée et indirecte, de l'esclavage.[14]

Il y a donc de la vérité sociale dans l'image du monde tropical que nous trace Baudelaire. Il va sans dire que ce contenu social n'est, en général, pas développé, mais souvent simplement suggéré dans un seul vers ou par un mot habilement inséré à l'intérieur d'une phrase. Ainsi, dans "A une dame créole," la question de l'esclavage est encore soulevée, mais très indirectement, dans le troisième et dans le dernier vers du sonnet. A la première strophe on nous présente une vie douce,

---

[14] Il paraît qu'au moment du voyage de Baudelaire aux îles indiennes, l'esclavage était toujours en vigueur, au moins à Bourbon. Ce n'est qu'en 1848 qu'il fut aboli effectivement dans toutes les colonies françaises. L'abolition a eu lieu un peu plus tôt à l'Ile Maurice, devenue britannique depuis 1814.

facile, oisive, passée à l'ombre des arbres par la famille créole (et par Baudelaire qui leur rend visite). Comme les autres Créoles et les Blancs de ces îles, les Autard de Bragard peuvent se permettre la paresse; ils ont des Noirs à leur service. Baudelaire ne le laisse entendre qu'au dernier vers:

> Si vous alliez, Madame, au vrai pays de gloire
> Vous feriez . . .
> . . . . . .
> Germer mille sonnets dans le coeur des poètes
> Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.

Le degré de soumission de ces Noirs est indiqué par une variante de ce vers: "Plus rampants que vos noirs."[15] Tandis qu'en général on faisait fouetter les Noirs-esclaves pour les rendre soumis, chez la dame créole les "grands yeux" remplacent le fouet. Elle paraît posséder tout ce qu'il faut pour s'imposer aux autres, surtout aux domestiques: en plus d'être "grands," ses yeux sont "assurés," c'est-à-dire, fixes et pénétrants; elle est "grande et svelte," et d'un port majestueux--"marchant comme une chasseresse," à pas mesurés, et ayant "dans le cou des airs noblement maniérés." Dans ce poème l'allusion aux conditions sociales des Blancs et des Noirs est faite, pourtant, très légèrement et comme en passant. Au fond, l'important pour Baudelaire n'est pas de se pencher sur la vie coloniale, ni sur l'esclavage, mais de faire de la poésie à partir des réalités de tous les jours et, par là, de révéler sa vision du monde, d'exposer son esthétique.

En parlant de l'âme noire, nous avons abordé le réalisme social que renferme le poème "A une Malabaraise." Un détail reste pourtant à

---

[15] Fleurs du mal, p. 69.

souligner. On constate tout d'emblée que cette Malabaraise n'offre pas son service à une maîtresse--ce qui aurait été plus conventionnel--mais à un maître. Elle vit en effet dans l'intimité de celui-ci et lui fait des commissions personnelles. On ne s'étonnerait pas si, plutôt qu'une esclave quelconque, elle était la préférée ou même la concubine de son "maître." Cela serait conforme à l'ordre social que nous trace Bernardin de Saint Pierre: une société où les Blancs négligent leurs femmes blanches pour des filles noires, et les célibataires recherchent la compagnie de celles-ci sans vouloir les épouser:

> Il y a très peu de gens mariés à la ville. Ceux qui ne sont pas riches s'excusent sur la médiocrité de leur fortune: les autres veulent, disent-ils, s'établir en France; mais la facilité de trouver des concubines parmi les négresses en est la véritable raison.[16]

Il dit encore, parlant des femmes blanches mariées:

> Quoi qu'en dise la médisance, je les crois plus vertueuses que les hommes, qui ne les négligent que trop souvent pour des esclaves noires.[17]

On dirait que du point de vue de l'amour physique les Négresses étaient en vogue. Malgré l'écoulement du temps, les moeurs ne sont guère changées du temps de Baudelaire. Pendant son séjour en Orient en 1843, Gerard de Nerval, contemporain et ami de Baudelaire, a acheté pour "cinq bourses (625 france)," une esclave, une Javanaise nommée Zeynab,

---

[16] Bernardin de Saint Pierre, op. cit., p. 69.

[17] ibid., p. 136.

pour éviter le mariage.[18]

La schématisation de la société mauricienne et bourbonienne entre maîtres et esclaves, entre Blancs et Créoles d'une part, et Noirs et Malabarais de l'autre, est bien attestée par Bernardin de Saint Pierre dans des ouvrages que Baudelaire a, vraisemblablement, lus. D'ailleurs, c'est un phénomène social que Baudelaire a certainement pu observer pendant son séjour. Bernardin de Saint Pierre atteste également la vie molle et fainéante que mènent les Blancs dans ces îles, disant que "les gens oisifs se rassemblent sur la place à midi et au soir; là on agiote, on médit, on calomnie."[19] Presque en même temps que Bernardin de Saint Pierre, le 3 novembre 1773, le Chevalier de Parny, lui-même en route pour

---

[18] Voir Gérard de Nerval, Voyage en Orient, éd. Gilbert Rouger (Paris: Imprimerie Nationale de France, 1950), I, p. 384. Théophile Gautier, L'Orient, I, pp. 174-176, donne des détails sur cette "Javanaise au teint jaune," en expliquant que Nerval l'a achetée "pour se soustraire au soupçon d'immoralité qui ne manque pas d'atteindre au Caire quiconque vit dans le célibat, et aussi un peu pour entrer dans l'intimité de la vie orientale si hermétiquement fermée au touriste." Gautier ajoute que Nerval lui a écrit de Beyrouth pour lui proposer Zeynab comme cadeau, et que s'il avait accepté, il "fallait l'aller prendre sur place [c'est-à-dire, à Beyrouth] ou tout au moins l'attendre à Marseille à la descente du paquebot." Il n'a pas accepté "le présent de notre ami" et Nerval a dû confier "Zeynab aux soins de Madame Cartès, une maîtresse de pension marseillaise, dont la classe réunissait les religions les plus diverses. . . ." Nous ne croyons pas que Gautier se donne ici à des inventions d'intérêt purement exotique, et les détails qu'il donne sur l'offre de Nerval, sur son propre refus et surtout sur l'éducation que reçut Zeynab à Marseille, semblent ajouter foi à l'anecdote de cette "Javanaise." Pierre Jourda, L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand, II, p. 85, ne paraît pas douter de l'authenticité de l'histoire de Zeynab. Par contre, H. Lemaître, s'appuyant sur une lettre où Nerval parle d'"une esclave indienne" (non pas nommée) qu'aurait achetée son compagnon de voyage, Fonfrède, croit que Zeynab appartenait à celui, pas à Nerval. Voir Oeuvres de Gérard de Nerval (Paris: Garnier Frères, 1958), II, p. 196, note en bas de page.

[19] Bernardin de Saint Pierre, op. cit., pp. 129-149. Il s'agit d'un chapitre intitulé "Les Blancs."

Bourbon, compose ces vers:

> C'est ici qu'à l'entour d'une vaste théière
> Près d'un large fromage et d'un grand pot à bière
> L'on digère, l'on fume et l'on ne pense à rien.[20]

Cette classe aisée, privilégiée et oisive, Baudelaire nous la représente surtout dans les Autard de Bragard, mais aussi dans les maîtres d'esclaves, dans les militaires français auxquels il fait de très brèves allusions dans "La Belle Dorothée." L'aisance de ce groupe social tient pourtant l'arrière-plan dans la poésie baudelairienne visant le monde tropical. Elle n'a pas assez d'intérêt exotique; et elle ne s'adresse pas assez à l'imagination ni à l'esthétique d'un Baudelaire qui, dans sa poésie, se montre plus sensible à la souffrance qu'au bonheur humains.

C'est peut-être pour cette raison que les indigènes du sexe masculin--guerriers, agriculteurs, chasseurs--que Baudelaire estime tant dans ses oeuvres critiques, sont complètement absents des poèmes de l'exotisme tropical. L'héroïsme et les natives grandeurs des guerriers, des agriculteurs et des chasseurs s'adressent moins à la mystique de la souffrance de Baudelaire que la misère morale des femmes-prostituées et des esclaves.

Mais cette absence d'indigènes de sexe masculin révèle aussi un détail important de la société coloniale du temps de Baudelaire; car, "le dieu de l'Utile," ce destructeur de la grandeur native et de la vie primitive, est arrivé avec les colons, et favorise avant tout la culture en masse du café et de la canne à sucre au détriment du développement

---

[20] Cité par Charles d'Hérisson, "Le Voyage de Baudelaire, le séjour au Cap de Bonne Espérance en 1841," Mercure de France, 335 (1959), 637-673; voir surtout p. 643.

de la "noble machine" (le corps) et du caractère moral des Primitifs. Suivant, comme la société américaine (dirait Baudelaire[21]), la devise matérialiste d'"enrichissez-vous," ces colons extirpent la liberté de la vie traditionnelle, l'héroïsme de la chasse et de la guerre, la vie familiale, le culte des ancêtres, toutes les caractéristiques de l'Homme Sauvage que nous avons vues. En effet, la race indigène, représentée surtout par le sexe féminin, que nous rencontrons dans ces poèmes et dans les poèmes en prose, n'est plus authentiquement représentative de l'Homme Primitif. Les affranchies peuvent déjà choisir de se chausser; on entend déjà parler de l'Opéra français, on songe déjà à partir en France. Bref, on est en train de s'occidentaliser. L'absence de héros masculins, primitifs, est une preuve que l'exotisme tropical de Baudelaire n'est pas aussi fantaisiste qu'il paraît au premier abord, que Baudelaire tient compte des réalités historiques et sociales de ces pays lointains. Baudelaire pousse ce souci de vérité sociale jusqu'à évoquer la nourriture de base de cette société indigène: "un ragoût de crabes au riz et au safran" ("La Belle Dorothée").

Le choix du sexe féminin comme représentant de la race indigène révèle aussi un aspect particulier de l'esthétique et de la sensibilité baudelairiennes. Dans la poésie exotique, la femme vient au premier plan: esclave, prostituée, vieille. Cela suggère que, même dans son

---

21 On sait la haine de Baudelaire pour le matérialisme, et sa critique des Etats-Unis d'Amérique, ce "noble pays de Franklin, l'inventeur de la morale de comptoir, le héros d'un siècle voué à la matière." Baudelaire qui constate que "l'américanomanie est devenue [même en France] presque une passion de bon ton, à ce point qu'un archevêque a pu nous promettre sans rire que la Providence nous appellerait bientôt à jouir de cet idéal transatlantique" (Curiosités esthétiques, p. 628; cf. également p. 621), n'admirerait pas tous les moyens de faire fortune dans les colonies.

monde exotique, Baudelaire se montre, comme disait Jacques Crépet, "curieux du vice, des bouges, des filles."[22] Or, c'est une caractéristique de sa vie privée qu'il partage avec Constantin Guys et Félicien Rops, son ami belge. Pourtant, ce penchant ne nous autorise pas à attribuer une intention immorale au poète qui ne fait que représenter le vice social. La suggestion de Claude Pichois que Baudelaire aurait fait partie de la clientèle de Dorothée, de cette "fille très parée . . . / . . . toujours préparée" ("Bien loin d'ici") ne serait qu'une simple hypothèse, et peu importante ici.[23] Car, même si l'on veut nommer Dorothée parmi les maîtresses de Baudelaire, entre Sarah la Juive et Jeanne Duval, la vie personnelle d'un poète n'est pas toujours un indice valable de son intention littéraire; et le conseil que Baudelaire donne à ce "quelqu'un malavisé" en commentant la peinture de Constantin Guys, revient à l'esprit. On ne doit pas chercher dans l'oeuvre de ce peintre, ni dans la poésie de Baudelaire, de quoi "satisfaire une malsaine curiosité."[24] Comme le peintre, Baudelaire veut représenter "l'art pur, c'est-à-dire, la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible."[25]

Ce n'est nullement "une malsaine curiosité" qui pousse Baudelaire à peindre la misère morale de ces pays chauds. Compte tenu de sa tendresse vis-à-vis de l'opprimé, du pauvre, de l'esclave, on doit juger

---

[22] Correspondance générale, IV, p. 334; note en bas de page.

[23] Oeuvres complètes, I, p. 1119.

[24] Voir notre Chapitre I, note n° 115.

[25] ibid.

que pour lui Dorothée, la Malabaraise, et toute la classe sociale qu'elles représentent, sont à plaindre. Et si l'homme ne figure pas beaucoup dans ces poèmes, c'est que la femme, plus que celui-ci, incarne la souffrance universelle, du moins aux yeux de Baudelaire.

La femme noire surtout s'associe à la souffrance universelle dans la sensibilité de Baudelaire. Le souvenir d'un cygne assoiffé, cherchant vainement de l'eau dans une rue de Paris, devient pour lui un symbole allégorique de la misère humaine. Il dresse mentalement une liste de célèbres victimes du sort: Andromaque vient en tête, suivie de la femme noire, de cette

> . . . négresse, amaigrie et phtisique,
> Piétinant dans la boue, et cherchant l'oeil hagard,
> Les cocotiers absents de la superbe Afrique
> Derrière la muraille immense du brouillard.
> ("Le Cygne")

Puis viennent les "matelots oubliés dans une île," les "captifs," les "vaincus," et "bien d'autres encor!" Dans une lettre à Victor Hugo, Baudelaire explique la portée sentimentale et philosophique de ce poème:

> Ce qui était important pour moi, c'était de dire vite tout ce qu'un accident, une image, peut contenir de suggestions, et comment la vue d'un animal souffrant pousse l'esprit vers tous les êtres que nous aimons, qui sont absents et qui souffrent, vers tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable.[26]

C'est avec justesse que V. Brombert voit ce poème "comme le microcosme de toute la pensée baudelairienne dans ce qu'elle a de plus moderne."[27] Ce qui nous intéresse le plus ici, c'est la profondeur des sentiments de Baudelaire: il aime ces malheureux absents, qu'ils soient réels ou

---

[26] Cité par Claude Pichois, Oeuvres complètes, p. 1007.

[27] Paraphrase de Claude Pichois, Oeuvres complètes, p. 1004.

légendaires, parce que ce sont les représentants de la perte irréparable, de la perte d'un bien-aimé et de la liberté personnelle (Andromaque) ou de l'éloignement du pays natal (la Négresse). Baudelaire, pense-t-il à sa propre perte--la perte de son père et du bonheur de l'enfance? Cela est vraisemblable. Jean Buisson décrit le caractère inguérissable de la blessure causée par cet événement de jeunesse:

> Baudelaire était une âme très délicate, très fine, originale et tendre, mais féminine et faible qui s'était fêlée au premier choc de la vie. Il y avait dans son existence un événement qu'il n'avait pu supporter: le second mariage de sa mère. Sur ce sujet il était inépuisable et sa blessure coulait toujours. . . .[28]

Pour Baudelaire donc, le dépaysement de la Négresse à Paris, son éloignement du paysage tropical et de ses arbres parfumés, antédiluviens, sa dégradation à la fois morale et physique (elle piétine dans la boue symbolique), sont des choses sérieuses, aussi sérieuses que le sort d'Andromaque (mort d'un époux, esclavage, danger de mort pour un fils unique) ou que le sort de tout prisonnier de guerre. On comprend, dès lors, que le sentiment exprimé déjà en 1846, dans "A une Malabaraise," que la Négresse ferait mieux de rester au pays natal, n'est ni superficiel ni passager, puisqu'on le retrouve dans "Le Cygne," poème qui date de 1860. En 1846 Baudelaire connaît déjà Jeanne Duval depuis quatre ans, et il semble avoir appris d'elle les conditions sociales du "Nègre à Paris."

---

[28] E. Prarond et J. Buisson, "Lettres à E. Crépet sur la jeunesse de Baudelaire," Mercure de France, 322 (septembre-décembre 1954), 5-31.

Il est significatif que ce soit la vue d'un "animal souffrant" qui déclenche les réflexions d'où naît le poème "Le Cygne." Henri Peyre a signalé, à juste titre, que

> Les animaux servent à Baudelaire de symboles de luxe, de laideur, de tourment. Ils sont rarement décrits ou invoqués pour eux-mêmes.[29]

Et dans l'oeuvre de Baudelaire ce n'est pas seulement le cygne qui symbolise l'exilé, l'esclave. L'albatros du poème qui porte ce titre reflète l'isolement du poète, prisonnier de son génie et de son art, et que son "aristocratie" spirituelle sépare des autres. Dans le poème en prose "Les Bons Chiens" le poète regarde "d'un oeil fraternel" "le chien crotté, le chien pauvre, le chien sans domicile." Après avoir rapproché ce chien du bohémien, de l'histrion, du poète lui-même, il le rapproche du Nègre marron:

> D'autres [chiens], comme des nègres marrons, affolés d'amour, quittent, à de certains jours, leur département pour venir à la ville, gambader pendant une heure autour d'une belle chienne, un peu négligée dans sa toilette, mais fière et reconnaissante. (153)

Ici, le sort de ces pauvres chiens est comparable à celui du Nègre marron qui, comme ces animaux, s'échappe du contrôle de son maître esclavagiste pour se chercher des plaisirs furtifs et passagers. Il est évident que l'évocation des personnages noirs (la Négresse du "Cygne," le Nègre marron des "Bons Chiens"), comme l'évocation du Sauvage ou du paysage tropical dans d'autres poèmes, a, pour Baudelaire, un intérêt plus profond que le simple goût d'exotisme. La Négresse "piétinant dans la boue" de Paris en pensant aux cocotiers de son pays

---

[29] Voir Henri Peyre, Connaissance de Baudelaire (Paris: Corti, 1951), p. 85.

natal et le Nègre marron s'échappant du contrôle du maître jouent un rôle symbolique. Ils représentent l'étranger, le poète lui-même, bref, quiconque est déplacé de son élément naturel et confiné dans un élément étranger et inférieur. Que le poète s'identifie avec ses personnages, voici une raison de plus pour la sympathie qu'il éprouve à leur égard.

Il ressent la même sympathie pour d'autres qui n'ont aucun intérêt exotique. Ce qu'il y a de commun entre le pauvre, le bohémien, l'histrion et le Nègre marron, c'est qu'ils constituent tous le rebut de la société. Mais Baudelaire prend une attitude philosophique à leur égard, reconnaissant en eux un instinct "aiguilloné par la nécessité, cette si bonne mère, cette vraie patronne des intelligences!" Ici on touche à l'esthétique baudelairienne de la douleur--esthétique qui se manifeste surtout dans le poème "Bénédiction," où il considère "la douleur" comme "la noblesse unique" des poètes. De même il considère l'éternelle souffrance comme "le meilleur témoignage" de la dignité humaine ("Les Phares"). On n'a pas besoin de rappeler que pour Baudelaire le Beau se définit comme "quelque chose d'ardent et de triste." Les réalités sociales du monde tropical et des autochtones de ce monde que Baudelaire retient le plus sont généralement déplaisantes, désolantes. Mais il les retient parce qu'elles répondent bien à son esthétique et à ses valeurs spirituelles.

Nous avons vu que le symbolisme spirituel de la souffrance explique l'admiration de Baudelaire pour la dignité, pour le dandysme spirituel des Sauvages de Catlin et de Delacroix. Baudelaire commente l'oeuvre de ce dernier:

> Tout, dans son oeuvre, n'est que désolation . . . tout cet oeuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur.[30]

Delacroix, lui aussi, est bien conscient de la pauvreté, de la misère, de l'aspect malsain des Marocains et de leur milieu géographique. Mais il transcende ces réalités matérielles, les transforme en matière d'art, comme lui-même explique dans une lettre à Duponchel:

> Je dois vous avouer que nous n'avons ici [à Tanger] ni le boulevard ni l'Opéra ni rien qui y ressemble. La rue Vivienne de l'endroit est un ramassis de loges comparables à celles des fous de Bicêtre, dans lesquelles sont tapis et ramassés de graves Maures en capuchons comme des Chartreux au milieu de la graisse rance et d'un beurre de six mois qu'ils débitent aux gens. Tout cela ne sent ni l'ambre ni le benjoin; mais je ne suis pas venu ici pour le plaisir des sens et l'amour pur du beau fait passer sur bien des inconvénients.[31]

Ce n'est pas pour rien que Baudelaire a souvent souligné ses dettes à Delacroix en matière d'esthétique, ainsi qu'atteste ce cri de douleur émis par Baudelaire en pensant à la mort de Delacroix: "Je ne le verrai plus jamais, jamais, jamais, celui que j'ai tant aimé, celui qui a daigné m'aimer et qui m'a tant appris."[32] Comme Delacroix, Baudelaire a su transformer "l'irrémédiable douleur" de l'homme en matière d'art.

---

[30] Curiosités esthétiques, p. 441.

[31] Eugène Delacroix, Voyage au Maroc: lettres, aquarelles et dessins, p. 14 (nous soulignons). "Bicêtre" est une localité de la région parisienne qui sert d'hospice pour les vieillards et pour les malades mentaux. L'allusion à la "graisse rance" fait penser aux remarques de Baudelaire concernant la mauvaise odeur de "l'Orient."

[32] Curiosités esthétiques, p. 418.

Pourtant, il ne fait pas qu'interpréter esthétiquement les conditions matérielles du Nègre au nom de la fatalité irréparable de l'humanité. Il lui arrive parfois de souligner ce qu'il y a de particulier dans la souffrance de l'homme noir. Ainsi la vue des

> chiens vigoureux attelés à la charrette du boucher, de la laitière ou du boulanger, et qui témoignent . . . du plaisir orgueilleux qu'ils éprouvent à rivaliser avec les chevaux,
> ("Les Bons Chiens," 153)

ne lui rappelle nullement la souffrance universelle, mais plutôt le travail forcé auquel les Noirs sont soumis partout où ils se trouvent: chez eux dans les plantations des colons et à l'étranger, surtout aux Etats-Unis.[33] Ces chiens, ce "sont les nègres de la Belgique."[34] Il est certain que Baudelaire admire ces chiens, car il propose de faire un "beau chapitre . . . sur ces vigoureux chiens, sur leur zèle et sur leur orgueil."[35] Or, ces qualités--zèle, orgueil--sont des attributs humains; Baudelaire personnifie ces animaux. Ce qu'il admire en eux, c'est, en d'autres termes, leur dandysme, leur stoïcisme, leur dédain du travail, même de ce qui peut paraître de l'oppression, de l'injustice. En rapprochant ainsi les chiens des Nègres, Baudelaire accorde la même admiration à ceux-ci, et pour les mêmes raisons.

---

[33] Dans une phrase des Notes nouvelles sur Edgar Poe, Baudelaire critique le phénomène de "brûler des Nègres enchaînés, coupables d'avoir senti leur joue noire fourmiller du rouge de l'honneur," c'est-à-dire, d'avoir eu des rapports sexuels avec une personne de race blanche (Curiosités esthétiques, p. 628). Il se révèle ainsi bien sensible aux conditions sociales des Noirs des Etats-Unis de son époque.

[34] Pauvre Belgique, p. 13.

[35] ibid., p. 61.

Dans l'admiration de Baudelaire pour ces chiens-Nègres, une certaine révolte sociale se mêle à l'esthétique du poète. Le "chien crotté" s'oppose au "chien bellâtre . . . danois, king-charles," comme la race de Caïn, maudite et négligée des dieux, s'oppose à celle d'Abel, l'élu du Tout-Puissant, comme le prolétaire s'oppose à la bourgeoisie. Dans son portrait du monde tropical, comme dans ses écrits en général, Baudelaire prend le parti de l'opprimé contre l'oppresseur, du pauvre contre le riche. Cette attitude provient de son opposition au matérialisme de la bourgeoisie et donne parfois l'impression d'un Baudelaire qui aurait été socialiste au fond. Des critiques pensent qu'"Abel et Caïn" a été composé entre 1847 et 1852, période de l'engagement politique de Baudelaire.[36] Si Baudelaire expose la même pensée sociale dans ce poème que dans "Les Bons Chiens," composé en 1865 à la demande de Joseph Stevens, artiste belge,[37] peut-on parler des tendances socialisantes nées chez Baudelaire aux environs de 1848 et qui resteraient refoulées au plus profond de son âme jusque dans ses dernières années? Le fait est que Baudelaire n'a jamais été partisan du socialisme politique.[38] Lui-même attribue son "ivresse de 1848" à un "goût de vengeance

---

[36] Voir Fleurs du mal, p. 442, et Oeuvres complètes, I, pp. 1081-1082.

[37] Voir Poèmes en prose, p. 237; de même Oeuvres complètes, I, pp. 1350-1351.

[38] A propos du socialisme, Baudelaire partage les sentiments de Poe dont il cite cet extrait du Colloque entre Monos et Una: "Le monde est infesté actuellement par une nouvelle secte de philosophes, qui ne sont pas encore reconnus comme formant une secte, et qui conséquemment n'ont pas adopté de nom. Ce sont les croyants à toute vieillerie. . . . . Le grand prêtre dans l'Est est Charles Fourier, --dans l'Ouest, Horace Greely; et grands prêtres ils sont à bon escient. Le seul lien commun parmi la secte est la crédulité; --appelons cela démence, et n'en parlons plus. . ." (Curiosités esthétiques, p. 624).

[contre le Général Aupick], . . . goût naturel du crime."[39] C'était chez lui comme une fièvre passagère; et J.-P. Sartre a raison de dire que Baudelaire est un révolté, pas un révolutionnaire.[40] De même, Pierre Flottes a expliqué que "l'origine de sa [de Baudelaire] révolte contre la Bourgeoisie est aristocratique."[41] Tout en prenant la défense de l'opprimé, du pauvre contre les riches et les oppresseurs, Baudelaire reste profondément aristocratique, isolé de la foule. Dès lors, on constate que sa pose sociale est solidement ancrée dans sa pensée philosophique, dans son mysticisme de la souffrance humaine, qui est au fond un aspect de son dandysme spirituel.[42] Comme sa pose vis-à-vis de la société parisienne, son évocation (et sa critique voilée) de certains phénomènes sociaux du monde tropical, déjà en germe dans la poésie de sa jeunesse littéraire ("A une dame créole" date de 1841) et qui va s'augmentant à travers "A une Malabaraise" (1846), "La Belle Dorothée" (1862), et "Bien loin d'ici" (1864),[43] jusqu'aux "Bons Chiens" (1865), s'intègre parfaitement dans le cadre de sa révolte sociale et

---

[39] Journaux intimes, "Mon Coeur mis à nu," V.

[40] J.-P. Sartre, Baudelaire, pp. 57-58.

[41] Pierre Flottes, Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939 (Paris: La Pensée Universelle, 1976), p. 334.

[42] Comme a dit encore Pierre Flottes, "le dandysme particulier de Baudelaire, dandysme de névrosé et de masochiste, accepte et parfois sollicite la souffrance." Voir Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939, p. 336.

[43] Claude Pichois fait remarquer, à juste titre, que c'est ici un exemple rare où un poème en prose précède un poème en vers du même sujet; voir Oeuvres complètes, I, p. 1118.

de sa philosophie du dandysme. Il va sans dire que, sur le plan littéraire, ces allusions aux conditions sociales des pays tropicaux servent de couleur locale, fournissant des détails sur la vie coloniale. De tels détails auraient un intérêt exotique pour le lecteur français.

CONCLUSION

On peut dire, ici comme au chapitre précédent, que deux idées principales gouvernent l'exotisme tropical de Baudelaire: le passéisme spirituel et la mystique de la douleur. Le passéisme de Baudelaire qui influe beaucoup sur le portrait de la nature tropicale intervient aussi dans son interprétation de l'âme nègre. Car, malgré l'absence de l'Homme Primitif par excellence, la Négresse témoigne toujours d'un reste de sa simplicité enfantine, de sa naïveté et de son innocence natives et d'une ignorance salutaire. Par leur intimité avec la Nature et leur caractère végétal, les personnages noirs de la poésie baudelairienne, comme les esclaves nus de "La Vie antérieure," font penser nostalgiquement au passé primordial du monde. Le bonheur que le poète attribue à l'homme noir ne se justifie que dans la mesure où celui-ci est considéré comme représentant des caractéristiques de l'Homme Primitif. L'"âme noire" de ces poèmes ne convient qu'à un monde édénique, paradisiaque.

Vu dans son milieu social, actuel, dépourvu de l'aura de sa primitivité, le représentant de la race noire c'est l'esclave, la prostituée, la domestique. On voit le côté laid de ce monde, celui qui expose les réalités de tous les jours, le vice surtout. C'est alors que le portrait

du monde tropical chez Baudelaire tombe sous l'influence de sa mystique de la douleur. Un des principes de l'esthétique baudelairienne, c'est que la douleur est une matière féconde de la poésie: "le ton le plus poétique de tous c'est le ton mélancolique."[44] Il dit aussi dans son étude sur Victor Hugo que

> . . . le poète se montre toujours l'ami attendri de tout ce qui est faible, solitaire, contristé; de tout ce qui est orphelin: attraction paternelle.[45]

Baudelaire ressent cette "attraction paternelle" pour toute l'humanité souffrante; c'est ce qui caractérise ses poèmes de portée sociale--qu'il s'agisse de la société parisienne ou de celle des îles tropicales. On peut croire qu'il pense aussi à sa propre poésie quand il dit ceci au sujet de la poésie d'Hugo:

> Même dans ces petits poèmes consacrés à l'amour sensuel, dans ces strophes d'une mélancolie si voluptueuse . . . on entend, comme l'accompagnement permanent d'un orchestre, la voix profonde de la charité.[46]

Les poèmes principaux de caractère social où se révèle cette mystique de la douleur sont "La Belle Dorothée," "Bien loin d'ici," "Le Cygne" et "Les Bons Chiens." Moins direct est le contenu social que renferment "A une dame créole" et "A une Malabaraise"--ce dernier poème chante même le bonheur de l'indigène noir malgré ses conditions sociales déplorables. Dans ces deux poèmes, la beauté paradisiaque de la nature tropicale et le caractère primitif des natifs préoccupent Baudelaire. Dans les autres poèmes, par son esthétique de la douleur,

---

[44] Curiosités esthétiques, p. 637.

[45] ibid., p. 738; nous soulignons.

[46] ibid.

Baudelaire semble témoigner de "l'attraction paternelle" pour les souffrants. Il nous avertit, cependant, que ce paternalisme n'a pas d'intention didactique; il n'est pas issu de

> . . . cette charité prêcheuse qui, par son air de pédanterie, par son didactique, peut gâter les plus beaux morceaux de poésie, mais d'une morale inspirée qui se glisse, invisible, dans la matière poétique. . . .[47]

La morale des poèmes de Baudelaire n'est pas nécessairement religieuse; elle n'est même pas nettement déclarée; il ne fait que la suggérer subtilement.

Cette attraction paternelle, si elle est bien comprise, se distingue nettement de ce que Léon-François Hoffmann appelle le "paternalisme colonialiste," et qui consiste à peindre les Noirs comme inférieurs (même dans la littérature de l'époque romantique)[48] pour qu'on puisse, à son aise, s'apitoyer sur leur sort. L'attitude de Baudelaire nous paraît plus sincère que cela. En évoquant l'âme simple et primitive, et la misère sociale du Nègre, il ne le juge pas inférieur. Au contraire, cette primitivité et cette misère tendent à créer des êtres potentiellement "supérieurs . . . à nos races d'Occident."[49] Il s'oppose ici à tous les partisans du progrès et de la "civilisation." Nous avons vu que Baudelaire garde une profonde nostalgie pour la primitivité du monde passé, irrévocablement ensevelie sous les décombres du temps. Au lieu de les mépriser, Baudelaire s'identifie avec ceux qui souffrent

---

[47] ibid., pp. 738-739.

[48] Léon-François Hoffmann, Le Nègre romantique: personnage littéraire et obsession collective (Paris: Payot, 1973), p. 107.

[49] Journaux intimes, p. 87.

héroïquement, se reconnaît leur frère spirituel. On suppose donc qu'il ressent une véritable compassion à l'égard de Dorothée, de la Malabaraise, des Noirs d'Amérique et du Négre marron évoqué dans le poème en prose, "Les Bons Chiens."

C'est le parallèle que Baudelaire trouve entre lui-même, entre tout vrai poète, et tous les héros de la souffrance humaine qui permet à D.J. Mossop de lui trouver une attraction non pas "paternelle" mais "fraternelle," en expliquant:

> Baudelaire's compassion is very different from Hugo's . . . . He cannot condescend because he himself is on a level with those he pities.[50]

On sait que d'autres écrivains français, avant Baudelaire, ont, eux aussi, représenté le Noir--avec plus ou moins de compassion.[51] Léon-François Hoffmann trouve trois motifs pour la présence des personnages noirs dans la littérature romantique de l'époque juste avant Baudelaire: un motif moral, celui des "défenseurs enthousiastes" des victimes de l'esclavage (paternalisme); un motif purement littéraire qui se manifeste dans la recherche d'une couleur locale sauvage et de la grande nature; et un motif sentimental, celui des gens "qui cultivent la mélancolie, qui voient en l'homme la victime du malheur,

---

[50] D.J. Mossop, Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of "Les Fleurs du mal" (Oxford: Oxford University Press, 1961), p. 184.

[51] Le roman de jeunesse de Victor Hugo, Bug Jargal, publié en 1824, nous vient immédiatement à l'esprit. Dans ce roman, qui porte comme titre le nom du personnage principal, un prince de l'Afrique occidentale transporté aux Etats-Unis, l'auteur témoigne de beaucoup de sympathie, de compréhension, même d'admiration pour ce héros qu'il doue de plusieurs nobles qualités, de la magnanimité avant tout.

l'exilé dans un monde injuste, le jouet d'un Destin malveillant, [et pour qui] le Noir fournit un véritable symbole" (fraternité).[52] Il est difficile de classer Baudelaire rigoureusement dans l'un ou l'autre groupe, car on trouve chez lui tous les trois motifs. Pourtant, Baudelaire est moins un "défenseur enthousiaste" des victimes de l'esclavage qu'un poète qui "cultive la mélancolie." Le motif le plus important chez lui, c'est l'identification du Noir avec la condition humaine en général, et avec celle du poète lui-même qui est, lui aussi, exilé, isolé, incompris, même parmi les siens. En cela il serait, peut-être, juste de compter Baudelaire parmi les "sentimentaux" dont parle Hoffmann. C'est le motif sentimental, cette attraction paternelle qui expliquent plus adéquatement l'attachement que Baudelaire a eu pour la femme noire, surtout pour Jeanne Duval.

---

[52] Léon-François Hoffmann, Le Nègre romantique, pp. 152-153.

CHAPITRE IV

LA FEMME NOIRE DANS LA POESIE DE BAUDELAIRE

Au chapitre précédent, Baudelaire semble voir et peindre le monde tropical à travers la femme. Malgré cela, "l'âme tropicale" que révèlent les poèmes exotiques de Baudelaire n'est pas seulement représentative du sexe féminin; car les caractéristiques de cette "âme" se retrouvent également chez les Créoles--hommes et femmes--ainsi que prouve l'article de Baudelaire sur Leconte de Lisle. "L'âme tropicale" n'est donc pas attribuable exclusivement à la race noire. Selon Baudelaire (comme nous avons vu), la cause déterminante de la "folie" de la population tropicale et de son insuffisance intellectuelle, c'est le climat. Dans les Tropiques, toute "âme humaine . . . désapprend chaque jour l'exercice de la pensée."[1] "L'âme tropicale" se définit donc en fonction de sa région climatique mais pas en fonction d'une race quelconque. Et dans la mesure où cette "âme" témoigne des caractéristiques de l'Homme Primitif, elle dépasse encore les bornes géographiques des Tropiques.

De même, par sa mystique de la douleur universelle et éternelle qui influe beaucoup sur son interprétation des conditions sociales de l'homme de couleur, Baudelaire nous présente celui-ci, à côté des

---

[1] Curiosités esthétiques, p. 778.

Andromaques et des chiens belges, à côté du poète lui-même, comme son frère dans la souffrance. Il en résulte que, jusqu'ici, nous avons considéré la Malabaraise, Dorothée, les Cafrines et les Nègres marrons simplement comme des enfants du soleil ou comme des victimes de la condition humaine (et de leurs conditions sociales particulières). Dans la représentation baudelairienne de "l'âme" et de la société tropicales, la question de race reste à l'arrière-plan.

Pourtant cette question de race vient au premier plan quand il s'agit de donner des traits physiques aux femmes originaires des pays tropicaux. Baudelaire les présente comme des échantillons de "la beauté noire." C'est ainsi qu'il commente son poème en prose, "La Belle Dorothée": "Dorothée, idéal de la beauté noire."[2] Et dans la lettre du 20 juin 1863, il reproche à Gervais Charpentier, éditeur de La Revue Nationale, de vouloir remanier arbitrairement le texte de ce poème en prose:

> Croyez-vous réellement que les formes de son corps, ce soit là une expression équivalente à son dos creux et sa gorge pointue? --Surtout quand il est question de la race noire des côtes orientales.[3]

Pour Charpentier, qui vraisemblablement ne connaît pas ces côtes orientales, les deux versions de la description de la Négresse ne diffèrent que par leurs détails, moins concrets et moins "offensifs" pour le lecteur délicat dans la version censurée de l'éditeur. Mais pour Baudelaire qui

---

[2] Correspondance générale, II, p. 388.

[3] ibid., p. 171; voir également les explications de Jacques Crépet, ibid., p. 171, notes en bas de page.

ne "raconte que ce que j'ai vu,"[4] l'importance de son texte originel réside dans sa prétendue exactitude. Sa protestation véhémente[5] contre les substitutions voulues par Charpentier ne laisse pas douter que Baudelaire ait voulu représenter une "beauté noire" nettement distincte de la beauté de la femme blanche.

Nous nous proposons donc d'examiner maintenant les caractéristiques de cette "beauté noire," et d'établir la mesure dans laquelle elle répond à l'esthétique et à la sensibilité de Baudelaire. Nous essaierons également de dégager ce qui fait la particularité de la femme qui, dans la vie et dans l'oeuvre du poète, est la plus concrète et la plus intime expression de cette beauté--Jeanne Duval.

L'"IDEAL DE LA BEAUTE NOIRE"--ESTHETIQUE ET EROTISME

Pour Baudelaire, Dorothée incarne l'"ideal de la beauté noire." Dans le poème en prose "La Belle Dorothée," il nous la décrit minutieusement ainsi:

> Elle s'avance balançant mollement son torse si mince sur ses hanches si larges. Sa robe de soie collante, d'un ton clair et rose, tranche vivement sur les ténèbres de sa peau et moule exactement sa taille longue, son dos creux et sa gorge pointue.

---

[4] ibid.

[5] On trouve dans les Journaux intimes cette phrase qui révèle, par son sarcasme, jusqu'à quel point Baudelaire s'est emporté contre Charpentier: "Charpentier--qui corrige ses auteurs, en vertu de l'égalité donnée à tous les hommes par les immortels principes de 89." Journaux intimes, p. 67.

> Son ombrelle rouge, tamisant la lumière, projette sur son visage sombre le fard sanglant de ses reflets.
> Le poids de son énorme chevelure presque bleue tire en arrière sa tête délicate et lui donne un air triomphant et paresseux. . . .
> De temps en temps la brise de mer soulève par le coin sa jupe flottante et montre sa jambe luisante et superbe; et son pied, pareil aux pieds des déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées, imprime fidèlement sa forme sur le sable fin. . . . (83-84)

A travers ce portrait très plastique de la belle Dorothée, son extrême coquetterie saute aux yeux. Elle capte l'attention par l'élégance recherchée qu'elle met à s'habiller, par l'assortiment de couleurs à la fois voyantes et harmonieuses: le rouge vif de son ombrelle, le rose de sa robe (une variante du rouge), le bleu de sa chevelure et la couleur sombre de sa peau que découvrent la brise de mer et ses pieds sans souliers.

La couleur "presque bleue" de sa chevelure demande une explication car ce n'est pas la couleur habituelle des cheveux. Puisque Baudelaire parle aussi des "cheveux bleus" de Jeanne dans "La Chevelure," cette couleur semble avoir pour lui une signification importante. L.J. Austin a parlé des cheveux de Jeanne comme étant "d'un brun tirant au bleu," comme s'il s'agissait de leur couleur authentique.[6] Et il est vrai qu'on parle du ton bleu des cheveux d'un noir très foncé. Il est probablement question plutôt de l'association étroite que Baudelaire fait entre ces "fortes tresses" et les mers tropicales: les cheveux de Jeanne ondulent et prennent la couleur des mers qu'ils évoquent. Cette strophe du "Serpent qui danse" (qui est probablement l'origine du texte d'Austin) démontre jusqu'à quel point Baudelaire voit Jeanne Duval, non pas

---

[6] L.J. Austin, L'Univers poétique de Baudelaire, p. 224.

nécessairement telle qu'elle est, mais en fonction du paysage tropical qu'elle représente pour lui:

> Sur ta chevelure profonde
> Aux âcres parfums,
> Mer odorante et vagabonde
> Aux flots bleus et bruns
> . . . .

Dans le poème en prose sur Dorothée, Baudelaire semble, en poète-artiste, décrire son personnage d'après son esthétique de la couleur, comme s'il le peignait.[7] Il dit, par exemple, dans le chapitre "De la couleur" (Salon de 1846), que dans la peinture "le noir . . . ., zéro solitaire et insignifiant, intercède [sic] le secours du bleu et du rouge."[8] Baudelaire dit encore, dans Le Peintre de la vie moderne, XI: "Eloge du maquillage":

> Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'oeil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini; le rouge qui enflamme la pommette [de la coquette, entendons-nous], augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse.[9]

Il serait facile d'établir des ressemblances entre le portrait de Dorothée et celui de la coquette hypothétique d'"Eloge du maquillage," bien que Dorothée ne soit pas "prêtresse." Mais l'important pour nous à l'instant, c'est que chez Baudelaire, les couleurs--noir et rouge ou noir, bleu et rouge--se marient harmonieusement; et qu'appliquées à un portrait de femme, elles produisent des effets non seulement

---

[7] Nous avons vu au chapitre premier que la poésie, chez Baudelaire, est un art comme tous les arts plastiques.

[8] Curiosités esthétiques, p. 105.

[9] ibid., p. 493.

physiques mais spirituels aussi. Or, ce sont précisément les couleurs dont se compose le tableau de Dorothée. Ce choix de couleurs relève déjà de l'esthétique de Baudelaire.

Mais le poète qui apprécie souvent "un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries" qu'il apporte à son esprit (nous l'avons vu au chapitre premier), choisit ces couleurs non seulement pour l'harmonie d'ensemble qu'elles produisent mais aussi pour les idées qu'elles peuvent lui suggérer. La couleur rose qui prédomine dans le portrait de cette prostituée comporte chez Baudelaire l'idée de frivolité et de volupté: "le rose [révèle] une idée d'extase dans la frivolité."[10] Pour Baudelaire le colorisme de son portrait de Dorothée est, tout d'abord, symbolique du caractère moral et de la profession de cette femme. Baudelaire dit aussi à propos de la peinture que "forme et couleur sont un."[11] Le caractère suggestif du coloris de ce tableau de Dorothée annonce déjà les formes de son corps. Celles-ci ne seront pas moins sensuellement suggestives.

Dorothée a la "taille longue," les seins pointus et les hanches larges. Une "gorge pointue" suppose aussi une certaine ampleur, sans quoi elle ne se détache pas assez pour retenir l'attention du spectateur. Par opposition à la "gorge basse" (de Sarah, La Louchette, par exemple[12]), elle comporte l'idée de jeunesse et de provocation sexuelle.

---

[10] ibid., p. 496.

[11] ibid., p. 107

[12] Voir le poème "Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre," Fleurs du mal, p. 224.

On suppose donc une Dorothée jeune.[13] Sa poitrine et ses hanches corpulentes se détachent nettement contre son "torse si mince" qui les relie. Par son ondulation plastique, par l'alternance de corpulence et de maigreur, ce corps se donne de la souplesse et du mouvement. Le balancement de ce corps en mouvement accentue les hanches larges, tandis que la robe collante accentue la taille, le dos et la gorge pointue. Cette description de la belle Dorothée, en accentuant des détails d'intérêt surtout sensuel, souligne volontairement les attributs du sexe féminin: les hanches et la poitrine. Et ces deux parties du corps--les hanches balancées "mollement" et la gorge saillante--crée un double effet de mollesse et d'énergie.

Les effets de la lourde chevelure de Dorothée sont également sensuels. Elle lui fait renverser la tête en arrière; lui donnant ainsi "un air triomphant et paresseux." L'opposition vigueur--langueur qui caractérise la description baudelairienne de la nature tropicale revient ici encore une fois sous sa plume dans les qualificatifs "triomphant" et "paresseux." Nous avons vu au chapitre II que, comme a souligné J.-P. Richard, cette combinaison de langueur et d'énergie représente un idéal spirituel chez Baudelaire.[14] Précisons que la "paresse" de cette femme qui s'empresse à un rendez-vous d'amour, en défiant la chaleur accablante, n'est pas de la fainéantise, condamnable au nom de l'esthétique protestante du travail, mais de la mollesse spirituelle, cette

---

[13] Baudelaire dit dans ce poème en prose que la "petite soeur [de Dorothée] a bien onze ans." Dorothée elle-même n'a donc probablement pas plus de seize ans.

[14] Voir notre chapitre II, "Conclusion," et J.-P. Richard, Poésie et profondeur, pp. 151-153.

soeur de la luxure et que la religion catholique compte parmi les sept péchés capitaux. En renversant ainsi sa tête, Dorothée prend l'air fatiguée. C'est par cette apparence de fatigue, qui chez Baudelaire produit un effet sensuel, qu'elle "triomphe" du coeur des hommes. Le paradoxe de l'air triomphant et paresseux s'explique par ce texte des Journaux intimes où la "lassitude" est conçue comme contribuant aux charmes féminins:

> Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois--mais d'une façon confuse--de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété. . . .[15]

La lourde crinière de Dorothée, en lui donnant l'air fatigué et paresseux, ajoute paradoxalement à ses attraits sensuels. D'une façon générale, on peut dire que les éléments constitutifs de la "beauté" de Dorothée: les couleurs de sa parure, les formes de son corps, son port général et cet air langoureux et "triomphant," tous accusent sa sensualité.[16]

Mais l'intérêt que Baudelaire porte à ses pieds nus est d'un ordre différent. En contemplant ces jambes et ces pieds découverts par la brise, Baudelaire pense plutôt à la beauté antique, dont nous avons parlé au chapitre premier, et qu'expriment la nudité, le libre développement du corps. C'est pourquoi Dorothée lui fait penser aux statues de marbre des déesses de la mythologie classique. L'Aphrodite grecque

---

[15] Fusées X. Voir Oeuvres complètes, p. 657.

[16] Ce caractère de Dorothée est décrit d'une façon directe et sans ambages dans "Bien loin d'ici," un des derniers poèmes des Fleurs du mal.

ne porte pas de souliers. C'est une particularité de la femme noire de pouvoir présenter aux yeux du poète-artiste, en chair et en os, cette espèce de beauté qu'il n'associe qu'aux objets d'art, que l'on garde jalousement dans les musées. La beauté de Dorothée n'est donc pas seulement d'ordre sensuel; Baudelaire y trouve également du plaisir esthétique.

Cette beauté comporte également son côté spirituel étroitement lié à l'aspect sensuel et esthétique. Sa portée spirituelle provient comme chez la femme d'"Eloge du maquillage," du jeu suggestif des couleurs. Elle se révèle aussi dans l'idéal d'un état de repos et d'énergie que suggèrent, chez le poète, les formes physiques et le mouvement de cette femme. La comparaison faite dans ce poème en prose entre cette beauté vivante (Dorothée) et les statues antiques est également de caractère spirituel. Rappelons-nous tout ce que l'Antiquité représente pour Baudelaire--un état de pureté, d'innocence et d'originalité premières.

L'aspect spirituel de la beauté féminine n'est pas particulier à Baudelaire. Avant lui, Gautier, tout en chantant en "païen" la beauté physique et sensuelle de la femme, considérait cette beauté comme une étincelle de l'Idéal, de l'Inaccessible. Il fait dire à son homologue d'Albert:

> Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, --c'est la beauté. . . . Je préfère une jolie bouche à un joli mot, et une épaule bien modelée à une vertu. . . . la beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur terre. . . .[17]

---

[17] Théophile Gautier, Mlle de Maupin, éd. Adolphe Boschot (Paris: Garnier Frères, 1955), p. 133.

Vue comme l'expression de la Divinité, comme la "pure personnification de la pensée de Dieu,"[18] la beauté matérielle chez Gautier revêt un caractère spirituel. Bien qu'il ne parle pas de la beauté féminine dans des termes si religieux, Baudelaire aussi emploie la comparaison avec la statue antique pour indiquer une qualité spirituelle, un idéal de beauté presque platonicienne, car c'est une beauté qui, par association, remonte aux "époques nues."

L'importance de Dorothée dans la conception baudelairienne de la "beauté noire" provient non seulement de ses traits physiques et moraux, et de la simple assertion qu'elle est l'"idéal" de cette beauté, mais aussi de la date de composition des pièces qui lui sont consacrées: "La Belle Dorothée" en 1862, "Bien loin d'ici" en 1864. Baudelaire avait connu Dorothée à Bourbon vingt ans avant 1862. Si, après un si long intervalle, il la décrit si minutieusement, c'est qu'elle a dû laisser sur lui une impression forte, inoubliable. Il nous semble que Dorothée est pour lui une sorte de modèle, brièvement connu, de la beauté noire, modèle dont il garde plus tard en France un souvenir obsessif et idéalisé que Jeanne Duval ravive constamment.[19] Dans l'évolution de l'idée

---

[18] ibid., p. 134.

[19] Une anecdote publiée tôt après la mort de Baudelaire veut que celui-ci ait eu sa première expérience de la femme noire sur le Pacquebot des mers du Sud, en route vers l'Inde. Le moment de publication de cet article, paru dans La Chronique de Paris du 15 septembre 1867, et son anonymat, suggèrent une certaine malice de la part de son auteur. Etant donné le peu de détails qu'on a sur cette "Laya . . ., belle et ardente négresse," nous n'en parlerons plus dans cette étude. Mais puisque une Baudelairienne importante comme Enid Starkie--voir son Baudelaire, p. 68--a jugé cette anecdote digne de foi, nous avons cru nécessaire de la signaler, en passant.

de la beauté noire chez Baudelaire, Jeanne ne jouerait donc qu'un rôle secondaire. R.-B. Chérix souligne cette fonction de Jeanne comme la cristallisation d'un idéal de la beauté conçue ailleurs:

> La Malabaraise de Maurice, la négresse de Bourbon, les Dorothées du souvenir, revivaient, dépassées en attrait par [Jeanne Duval].[20]

Affirmer que Jeanne dépasse en attrait ses devancières de la beauté noire nous paraît une simple hypothèse. On peut dire pourtant que, dans les poèmes consacrés par Baudelaire à sa maîtresse, les grands traits de la "beauté noire" restent les mêmes que dans le poème en prose de Dorothée.

Le poème, "Les Bijoux," est le premier du cycle de Jeanne dans la première édition des Fleurs du mal (1857).[21] En acceptant que c'est

---

[20] R.-B. Chérix, Commentaire des "Fleurs du mal," p. 113.

[21] Nous adoptons ici l'interprétation que Claude Pichois apporte à ce poème (Oeuvres complètes, I, p. 1134): "En 1857, Les Bijoux suivent La Géante et précèdent Parfum exotique. Comme cette dernière pièce fut sans doute inspirée par Jeanne, il est probable que Les Bijoux le furent aussi et qu'ils ouvraient alors le cycle de Jeanne."

Dans son édition des Fleurs du mal (p. 432), Antoine Adam maintient que la femme de ce poème n'est pas Jeanne: ". . . le seul trait un peu précis qui pourrait nous aider à imaginer quelle est cette femme à qui le poète s'adresse, c'est ce "buste d'un imberbe" qui conviendrait si bien à la Pomaré et si mal à Jeanne. . . ." En effet, plus que le "buste d'un imberbe," la situation de ce poème dans la première édition des Fleurs du mal, la ressemblance du portrait physique et moral de la femme de ce poème avec la Dorothée du poème en prose et de "Bien loin d'ici," le rapprochement de cette femme et des "esclaves de Mores," et surtout l'emphase mise sur ses "hanches de l'Antiope," ce sont des indications que Baudelaire donne de l'identité de la femme qui lui inspire ce poème.

cette femme qui l'inspire, on constate que c'est le poème où Baudelaire semble prêter le plus d'attention aux traits physiques de sa maîtresse noire. Les effets moraux, tantôt avilissants et meurtriers, tantôt édifiants et guérisseurs, qu'elle exerce sur le poète-amant, prédominent dans les autres poèmes du cycle de Jeanne.[22] Dans "Les Bijoux," les traits physiques de Jeanne, évoqués surtout dans la deuxième moitié du poème, semblent d'importance secondaire à cause de l'accent sensuel du poème entier et à cause du portrait moral de Jeanne que ce poème renferme. Ceci n'empêche pas de dégager, surtout à partir des strophes cinq à sept, quelques traits importants du physique de cette femme:

> Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
> Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne,
> Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;
> Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,
>
> S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
> Pour troubler le repos où mon âme était mise,
> Et pour la déranger du rocher de cristal
> Où, calme et solitaire, elle s'était assise.

---

[22] Même dans "Les Bijoux," la description physique de Jeanne n'est pas aussi méthodique, ni aussi détaillée, que celle de Dorothée dans "La Belle Dorothée." Ceci fait que c'est plutôt aux contemporains de Baudelaire: Nadar, Banville, Prarond, que l'on doit les détails sur la figure de la maîtresse de Baudelaire. Malheureusement, ils ne s'accordent pas sur les détails. Rappelons ici le témoignage de Nadar qui nous paraît plus typique de la beauté noire telle que Baudelaire la représente dans sa poésie: "--La taille est longue en buste, bien prise, ondulante comme couleuvre, et particulièrement remarquable par l'exubérant, invraisemblable développement des pectoraux, et cette exorbitance donne non pas sans grâce à l'ensemble l'allure penchée d'une branche trop chargée de fruits." Voir Baudelaire intime, le poète vierge (Paris: Blaizot, 1911), pp. 7-8.

Je croyais voir unis par un nouveau dessein
Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe,
Tant sa taille faisait ressortir son bassin,
Sur ce teint fauve et brun le fard était superbe!

Dans les strophes que nous n'avons pas citées on lit que cette femme a "l'air vainqueur / Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores" (vers 3 et 4). Ce détail la rapproche à la fois de Dorothée (dont nous avons vu "l'air triomphant") et des Négresses esclaves dans les pays arabes.[23] A la quatrième strophe le poète trouve dans les yeux de "la très chère" la "candeur unie à la lubricité" (vers 15)--candeur qui rappelle la "franchise" étonnante des femmes de l'"île paresseuse" de "Parfum exotique." Par sa ressemblance avec les "esclaves des Mores," avec Dorothée et avec les femmes de l'île paresseuse, et tropicale, l'héroïne des "Bijoux" nous paraît être de race noire, même si son identité personnelle reste douteuse. Certains critiques de Baudelaire pensent en effet qu'il s'agit de Jeanne, d'autres y reconnaissent plutôt Pomaré, reine de l'île polynésienne de Tahiti, encore une femme de couleur au sens large du terme.[24]

Les strophes citées ci-dessus mettent en évidence les seins et les hanches et cette femme. Si les seins, appelés aussi "ces grappes de ma

---

[23] Ces "esclaves" sont les Négresses que l'on vendait publiquement dans les marchés des pays du Moyen Orient et en Afrique du Nord. Nous en avons l'exemple en Zeynab--fille que Gérard de Nerval y a achetée (ainsi que nous avons vu au chapitre III), et la Négresse que Delacroix a mise au service des Femmes d'Alger de ses tableaux.

[24] Jacques Crépet et Claude Pichois identifient cette femme avec Jeanne, Antoine Adam s'oppose à ce rapprochement. Voir surtout Oeuvres complètes, I, p. 1134, et Fleurs du mal, pp. 432-433, pour les arguments de Pichois et d'Adam respectivement.

vigne," s'avancent, c'est que, chez cette femme aussi, ils sont bombés et saillants.

Des critiques ont remarqué que l'image seins--grappes est empruntée au Cantique des cantiques, VII, 8-9, où on lit:

> Ta taille ressemble au palmier
> Et tes seins à des grappes.

En effet, il est vraisemblable que la forme arrondie et pendante du sein de la femme rappelle, chez Baudelaire (comme chez Salomon), cette forme, également pendante et un peu arrondie, d'une grappe de raisins. Mais il nous semble que ces textes de Baudelaire et de Salomon trouvent leur pleine signification dans l'association entre grappes et vin. Par ses effets délicieux et enivrants, le vin prend souvent chez Baudelaire la même importance que le parfum. Il a souvent rapproché Jeanne et le vin:

> N'est-tu pas . . . la gourde
> Où je hume à longs traits le vin du souvenir?
> ("La Chevelure")

Tandis que le vin n'est présent dans "Les Bijoux" que par association, Le Cantique des cantiques rapproche plus directement le sein de la bien aimée, le vin et le parfum:

> Ton sein est une coupe arrondie
> Où le vin parfumé ne manque pas.
> (VII, 3)

L'emploi du possessif dans le texte de Baudelaire ("grappes de ma vigne"), nous semble une indication de plus qu'il s'agit ici de sa maîtresse.

Selon Antoine Adam, Baudelaire emprunte l'image des "hanches de l'Antiope" à ce texte de Mlle de Maupin: "Cette ligne de la hanche qui

serpente si voluptueusement est celle de l'Antiope endormie,"[25] où l'accent tombe sur l'idée de volupté que comporte cette partie du corps de la femme. Il s'agirait donc chez Baudelaire de cette Antiope de la mythologie grecque, fille de Nyctée. D'abord séduite par Zeus pendant son sommeil, et plus tard dans sa vie, encore selon la légende, frappée d'une frénésie d'amour qui l'a faite errer dans les montagnes comme une bête femelle en rut, l'Antiope devient à la fois symbole des charmes irrésistibles de la femme (ses effets sur Zeus) et de l'emprise impérieuse de l'amour (son propre rut). Robert Graves a souligné ainsi ce dernier aspect du mythe de l'Antiope (aspect qu'elle partage avec sa vieille tante Dirce):

> The "raging on the mountain" by Dirce and Antiope has been misinterpreted as a Bacchic orgy; theirs was clearly an erotic gadfly dance, for which they behaved like Moon-heifers in heat.[26]

Les hanches supposées larges de l'Antiope, attribuées à la femme noire de Baudelaire, sont donc suggestives des attraits sensuels de celle-ci.

Il en est de même pour les seins bombés et saillants de la femme des "Bijoux." Ce détail semble pourtant être contredit par le "buste d'un imberbe," buste plat d'un jeune homme, que l'on retrouve à l'avant-dernière strophe.[27] La combinaison des "hanches de l'Antiope"

---

[25] Antoine Adam, Fleurs du mal, p. 433.

[26] Robert Graves, The Greek Myths (New York: George Braziller, Inc., s.d.), p. 258.

[27] En effet, c'est sur ce vers que s'appuie Antoine Adam en maintenant que l'inspiratrice de ce poème n'est pas Jeanne Duval. Mais, bien qu'il faille se méfier d'une interprétation autobiographique de la poésie, il est quand même significatif que Baudelaire a modelé ses personnages poétiques d'après les femmes qu'il a connues. Or, il n'y a pas d'indication qu'il a connu cette Pomaré qu'Adam pense reconnaître dans ces vers.

et du "buste d'un imberbe" dans un seul être humain donne l'impression d'un hermaphrodite plutôt que d'une belle femme aux charmes irrésistibles. Et c'est ici que Baudelaire semble, sans aucun doute, emprunter quelque chose à l'idéal de l'hermaphrodite de Gautier, idéal qui lui a inspiré le poème "Contralto," et la beauté particulière, indécise, de Mlle de Maupin.[28] Dans son poème, Gautier a chanté la beauté énigmatique de Contralto, qui

> . . . se transpose,
> Et, passant de la forme au son,
> Trouve dans sa métamorphose
> La jeune fille et le garçon.
>
> Que tu me plais, ô timbre étrange!
> Son double, homme et femme à la fois,
> Contralto, bizarre mélange,
> Hermaphrodite de la voix!

"Les Bijoux," en représentant une femme-homme, une beauté hermaphrodite, nous offre le prélude de la soif, incessante chez Baudelaire, de la beauté idéale, chimérique et énigmatique. Dans l'hermaphrodite on trouve l'union des contraires--de la grâce et de la force, de la faiblesse et de la vigueur--qui répond tant à l'esthétique baudelairienne. Comme dans "La Belle Dorothée," la femme noire des "Bijoux" n'incarne pas seulement une beauté charnelle et sensuelle; elle est aussi une étincelle de la beauté idéale.

L'accentuation des parties du corps à caractère sexuel--hanches (surtout) et poitrine--est une particularité du portrait baudelairien de la femme noire. L'auteur des Fleurs du mal dit encore à la Malabaraise:

---

[28] Voir Théophile Gautier, Mlle de Maupin, pp. 145-148; et, pour "Contralto," Poésies complètes, III, p. 31.

Tes pieds sont aussi fins que tes mains, et ta hanche
Est large à faire envie à la plus belle blanche;
A l'artiste pensif ton corps est doux et cher;
Tes grands yeux de velours sont plus noirs que ta chair.

Tandis que le troisième vers de ce quatrain renferme un jugement subjectif, presque une opinion personnelle, valable pour le seul "artiste pensif," les deux premiers constatent comme une vérité générale, définitive et indiscutable, la finesse des pieds et des mains de la Malabaraise et le développement exagéré de ses hanches. Cette exagération est vue ici comme avantageuse à la noire puisqu'elle fait envie à la plus belle des blanches et non pas à une blanche quelconque. Si la blanche jalouse la noire, c'est soit qu'elle voudrait avoir la silhouette sinueuse de la noire, soit qu'elle la croit d'un plus grand attrait sensuel qu'elle-même. On se rend compte, au troisième vers de la strophe, que c'est à l'artiste pensif, non pas à un amant galant, que ce corps est "doux et cher." La supériorité que Baudelaire accorde ici à la noire, à cause de sa forme physique, est donc d'ordre artistique, esthétique plutôt que sexuel. De même, quand Baudelaire dit à l'héroïne de "Chanson d'après-midi":

Tes hanches sont amoureuses
De ton dos et de tes seins

nous croyons qu'il trouve à ce corps une harmonie artistique due aux proportions et au mouvement de ses hanches, de ses seins, et de son dos. Les critiques sont d'accord que ce poème s'adresse non pas à Jeanne Duval mais à une autre noire d'importance secondaire,[29] mais aucun texte

---

[29] Jacques Crépet croit qu'il s'agit encore ici de Jeanne tandis que Feuillerat, Adam et Pichois, basant leur argument sur la disposition des pièces des Fleurs du mal imposée par Baudelaire lui-même dans la deuxième édition maintiennent qu'il s'agit d'une autre Négresse. Cf. surtout Fleurs du mal, p. 350, et Oeuvres complètes, I, p. 937.

de Baudelaire ne nous suggère le nom de cette femme. L'importance de ce détail, c'est que, si les critiques n'ont pas tort en attribuant ce poème à une femme de couleur, c'est seulement chez la noire que l'attention de Baudelaire s'arrête sur certaines parties du corps--les hanches. Nulle part dans ses poèmes inspirés par la femme blanche--pas même dans la pièce très érotique consacrée à Marie Daubrun, "Le Beau Navire," ni dans les pièces condamnées "Delphine et Hippolyte" et "Lesbos"--Baudelaire ne fait mention de cette partie du corps.

Baudelaire a donc conçu une "beauté noire" distincte de la beauté blanche. La beauté de la noire est caractérisée aussi bien par ses charmes sensuels que par les qualités plastiques qui font le délice de l'artiste. R.-B. Chérix a dit avec justesse, en commentant le poème "Chanson d'après-midi," que ". . . la figure de la mulâtresse . . . est le centre des évocations passionnelles des Fleurs du mal."[30] Mais il n'a pas tout dit. La figure de la mulâtresse est également pour Baudelaire d'un intérêt plastique, l'incarnation de la beauté classique. Elle réunit en elle-même les deux éléments traditionnels de la déesse de la mythologie grecque: Aphrodite est en même temps la déesse de l'amour physique et de la beauté artistique. Bien que l'Aphrodite grecque ne soit pas noire, c'est plutôt la femme noire qui, dans la poésie de Baudelaire, incarne sa double qualité. La Vénus antique renaît dans la Vénus noire. Baudelaire n'a pas voulu chanter librement les charmes

---

[30] R.-B. Chérix, op. cit., p. 218.

sensuels des femmes blanches de sa connaissance.[31] Il n'a pas trouvé chez elles non plus cette beauté antique de la femme primitive aux muscles librement développés, sans corset, sans souliers. La supériorité artistique que Baudelaire l'artiste semble accorder à la physionomie de la femme noire relève encore de son passéisme spirituel. Et nous avons vu que la beauté de Dorothée et de la femme des "Bijoux" comporte un élément spirituel qui rapproche ces femmes de la Beauté Idéale.

L'idée de la beauté noire distincte de la beauté blanche est profondément ancrée dans l'esthétique baudelairienne. Ainsi, commentant la Grande Odalisque d'Ingres qui, comme toutes les peintures de femme de ce peintre, est, pour Baudelaire, d'"une volupté profonde,"[32] Baudelaire dit:

> Nous ne serions pas étonnés qu'il [Ingres] se fût servi d'une négresse pour accuser plus vigoureusement dans l'Odalisque certains développements et certaines sveltesses.[33]

Or, la Grande Odalisque représente une femme qui n'est pas noire; elle paraît blanche ou tout au moins une Mauresque au teint clair.[34] Vue de

---

[31] "Le Beau Navire" de Marie Daubrun fait peut-être la seule exception. De Mme Sabatier, beaucoup idéalisée, Baudelaire s'abstient de faire l'analyse physique:

> Et l'harmonie est trop exquise,
> Qui gouverne tout son beau corps,
> Pour que l'impuissante analyse
> En note les nombreux accords.
> ("Toute entière")

[32] Curiosités esthétiques, pp. 193-194.

[33] Cité par Henri Lemaître, Curiosités esthétiques, p. 94, note en bas de page.

[34] Le sens étymologique du mot "odalisque," d'origine turque ("femme de chambre esclave qui était au service des femmes d'un harem"), nous suggère cette interprétation. Il n'est pas certain, pourtant, que le rang social de la Négresse intervienne dans cette association de sa physionomie et du portrait d'Ingres.

dos, elle a les reins et les seins accentués. Les "développements" et les "sveltesses" dont parle Baudelaire font allusion à l'opulence de la poitrine et des hanches et au torse visiblement mince--les mêmes traits que Baudelaire souligne chez Dorothée et Jeanne Duval. Bien que l'odalisque d'Ingres ne paraisse pas être nègre, ses traits physiques sont, d'après Baudelaire, typiques de la femme noire plutôt que de la blanche.

Sans vouloir suggérer que ces traits sont en réalité exclusifs à la race noire, il est intéressant de constater que la femme noire telle que Baudelaire la décrit, par l'ampleur de ses hanches, se rapproche du modèle éternel de la femme noire. Dans une étude sur la négritude, Léopold Sédar Senghor dit que ". . . la réalité recouverte par le mot [négritude] existait bien avant [1932-34], . . . depuis les statuettes stéatopyges des Négroïdes de Grimaldi."[35] D'après lui, la stéatopygie serait donc une expression de la "réalité" de la race négroïde. Certes, les statuettes de Grimaldi appartiennent à l'art préhistorique où l'accentuation des hanches et des seins dans les représentations de femmes prend un caractère religieux et symbolique. Elle évoque le culte de la déesse de la fécondité,[36] culte très important parmi les Anciens. Pourtant, que ce soit à cause de ces statuettes ou non, depuis le temps des Grecs anciens, la stéatopygie est généralement considérée comme une caractéristique de la physionomie noire. Cette croyance à la stéatopygie de la race noire semble corroborée de nos jours, par la physionomie

---

[35] L.S. Senghor, "Qu'est-ce que la négritude," Etudes Françaises, 3, n° 1 (février 1967), 3-20.

[36] Voir Pierre Grimal, éd. Larousse World Mythology (London: Paul Hamlyn, 1965), pp. 17-18.

de certains Noirs. Ce trait physique est encore prononcé chez la population hottentote et surtout chez les Bochimans de l'Afrique du Sud. Baudelaire a probablement vu des femmes stéatopyges parmi celles qu'il a connues pendant son séjour dans les Tropiques. Le portrait qu'il nous fait de la femme noire, en accentuant les hanches, serait donc, au moins en partie, fidèle à la physionomie de sa race.

Même si Baudelaire emprunte cet aspect de son portrait de la femme noire à son voyage en Orient, il nous donne, pourtant, une image stéréotypée de la Négresse, et en même temps mêle à cette image sa propre esthétique et sa sensibilité personnelle. En attachant à son portrait de la beauté noire une connotation très sensuelle, le poète dépasse le domaine du portrait physique et aborde celui du portrait moral. C'est dans l'interprétation, non pas dans la description de la beauté noire, que se révèle le subjectivisme de Baudelaire. Nous avons vu que pour lui même la critique doit être partiale "pour avoir sa raison d'être." Pas plus que dans ses oeuvres critiques, il ne peut prétendre à l'objectivité totale dans sa représentation poétique de la femme noire.

Pour son portrait moral de la femme noire (et l'interprétation de ses traits physiques), Baudelaire semble puiser à des sources autres que l'expérience vécue ou son passéisme philosophique. En mettant l'accent sur le caractère érotique de la femme noire, il se montre fidèle à la tradition littéraire et à la pensée collective de l'époque. Les recherches de Léon-François Hoffmann établissent qu'à partir du dix-septième siècle, "l'imagination collective [de la société française] . . . était déjà obsédée par l'hyper-érotisme supposé des Africains."[37]

---

[37] L.-F. Hoffmann, Le Nègre Romantique, p. 37.

C'était l'époque où le Noir était très peu vu et très peu connu en Europe. Mais la plus grande familiarité avec le monde noir occasionnée par la traite et ses suites, par l'expansion coloniale et par l'exotisme du dix-neuvième siècle n'a rien changé à l'image sociale des Noirs en France. Les rapports coloniaux, les contes de voyage, les romans et la poésie de l'époque de Baudelaire continuaient à la nourrir. Léon Fanoudh-Siefer a démontré par exemple que les "écrivains mineurs" du dix-neuvième siècle français (dont Mme Dard--La Chaumière africaine, Fromentin--Un Eté dans le Sahara, Une Année dans le Sahel, Pierre Loti--Le Roman d'un Spahi, Vigné d'Octon--L'Amour et la mort), tout en insistant sur les effets meurtriers du soleil tropical, ont appuyé sur la sensualité extrême de la femme noire. De Vigné d'Octon il cite ce texte qui, bien que postérieur à Baudelaire, semble renfermer une pensée collective datant même d'avant lui:

> L'Afrique est une grande mangeuse d'hommes [rappelle un vieux docteur aux passagers d'un navire qui les y conduit pour la première fois] . . . les hommes les plus jeunes et les plus ardents, y succombent aux poisons de ses marigots, à la brutalité de son soleil et aux caresses de ses femmes.[38]

Ailleurs, commentant le portrait physique et moral de Fatou-gaye, l'héroïne noire du Roman d'un Spahi de Loti, femme sensuelle par excellence, Fanoudh-Siefer remarque que chez ces écrivains français, "la sensualité licencieuse des noires semble procéder . . . du mythe."[39]

---

[38] Léon Fanoudh-Siefer, Le Mythe du nègre et de l'afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la deuxième guerre mondiale)(Nanterre: Faculté des Lettres, 1968), p. 143. Voir également Hoffmann, op. cit., passim.

[39] Fanoudh-Siefer, op. cit., p. 115.

Mais ce ne sont pas seulement les "écrivains mineurs" qui peignent le Nègre hyper-érotique. Victor Hugo fait de même. Dans "La Sultane favorite" de son recueil Les Orientales, un sultan, voulant rassurer sa sultane préférée, une Juive, jalouse des autres femmes du harem, lui demande:

> Dis, crains-tu les filles de Grèce?
> Les lys pâles de Damanhour?
> Ou l'oeil ardent de la négresse
> Qui, comme une jeune tigresse,
> Bondit rugissante d'amour?[40]

Dans ces vers, la Négresse est mise en contraste avec des "filles de Grèce," et avec les femmes coptes de Damanhour, en Egypte.[41] Elle a "l'oeil ardent"--cet "oeil [qui] par sa franchise étonne" de la poésie baudelairienne. Bondissante et "rugissante," "comme une tigresse" dans l'amour, elle fait penser à l'ardeur de la "folie tropicale," ou des "saltations endiablées" que Baudelaire et Paul Muntz respectivement trouvent typiques de la population africaine.

De même, Théophile Gautier peint dans "Carmen" de ses Emaux et Camées une Maure, "d'ambre fauve" (l'adjectif paraît aussi dans "Les Bijoux") et aux "cheveux d'un noir sinistre," qui "bat les plus altières beautés"; il précise d'ailleurs que

> Les femmes disent qu'elle est laide.
> Mais tous les hommes en sont fous:
> Et l'archevêque de Tolède
> Chante la messe à ses genoux.[42]

---

[40] Victor Hugo, Les Orientales (Paris: J. Helzel, s.d.), p. 93.

[41] C'est le nom d'une ville près d'Alexandrie. Il semble que tandis que Hugo lui-même affirme que "l'Afrique est à demi asiatique," il fait ici une nette distinction entre la Négresse et la femme arabe.

[42] Théophile Gautier, Poésies complètes, III, p. 91.

Eugène Fromentin que Baudelaire admirait beaucoup et dont les deux récits de voyage--Une Année dans le Sahel et Un Eté dans le Sahara--ont impressionné le critique du Salon de 1859[43] et influencé sa conception du monde tropical (ainsi que nous avons vu) dit ceci des Négresses qu'il a pu contempler en Afrique du Nord:

> Quant aux négresses, ce sont, comme les nègres, des êtres à part. Elles arpentent les rues lestement, d'un pas viril, ne bronchant jamais sous leur charge et marchant avec l'aplomb propre aux gens dont l'allure est aisée, le geste libre et le coeur à l'abri des tristesses. Elles ont beaucoup de gorge, le buste long, les reins énormes. . . . Anesse le jour, femme la nuit, --dit un proverbe local, qui s'applique aux négresses aussi justement qu'à la femme arabe. Leur maintien, composé d'un dandinement difficile à décrire, met encore en relief la robuste opulence de leurs formes, et leurs haïks quadrillés de blanc flottent . . . autour de ces grands corps immodestes.[44]

Pour nous l'importance de ce texte, c'est que Baudelaire l'a certainement lu, et qu'il contient les éléments du caractère moral de l'"âme tropicale"--"geste libre," "coeur à l'abri des tristesses"--que nous avons trouvés au chapitre dernier. Ce texte révèle en même temps les traits physiques de la Négresse que nous trouvons dans les poèmes de Baudelaire. Fromentin fait pourtant un jugement que Baudelaire, se gardant de toute tendance moralisante, ne fait pas en parlant de "ces grands corps immodestes." Par rapport au port de la femme blanche, à ses mouvements et à ses connotations sexuelles, Fromentin trouve que ce "dandinement difficile à décrire," cette "mise en relief"

---

[43] Pour une indication que Baudelaire avait lu ces récits de voyage de Fromentin, voir Curiosités esthétiques, p. 359.

[44] Une Année dans le Sahel, p. 32. Fanoudh-Siefer a relevé "une petite contradiction" dans ce portrait physique et moral de la Négresse dans Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire, p. 45.

de "beaucoup de gorge" et des "reins énormes," constituent un étalage séduisant des charmes physiques. C'est en quoi consiste le caractère "immodeste" de ces "grands corps" de femme. C'est peut-être le même genre de mouvement que Baudelaire trouve dans le balancement du torse de Dorothée ou dans les différentes poses qu'essaie la femme des "Bijoux." Mais le poète, comme Gautier dans "A Zurbaran," se garde de dire que "la chair est infâme," que le corps de n'importe quelle femme est "immodeste."

En dehors des influences littéraires possibles, Nadar, dans son Baudelaire intime: le poète vierge, a insisté sur l'érotisme de Jeanne Duval. Il n'a pas, pourtant, attribué ce trait moral à la femme noire en général. Mme Sabatier a implicitement accusé les charmes sensuels de Jeanne lors de sa futile déclaration d'amour pour Baudelaire. Bafouée par l'indifférence du poète, la Présidente déchue s'écrie:

> Que dois-je penser quand je te vois fuir mes caresses si ce n'est que tu penses à l'autre, dont l'âme et la face noires viennent se placer entre nous?[45]

On reconnaît dans l'allusion à "l'âme et [à] la face noires" de "l'autre" (Jeanne), des accents d'un racisme qui n'est même pas voilé. Mais il ne s'agit pas seulement de racisme. L.J. Austin a signalé, à juste titre, que Mme Sabatier "ne demandait qu'à apporter à Baudelaire des nourritures terrestres,"[46] et à en recevoir de lui. Sa plainte contre Jeanne implique que si Baudelaire ne lui rend pas son amour, c'est que "l'autre" exerce sur lui un pouvoir plus sensuel, plus séduisant,

---

[45] Cf. E. et J. Crépet, Charles Baudelaire: étude biographique (Paris: Massein, 1928), pp. 125-126.

[46] L.J. Austin, L'Univers poétique, p. 229.

qu'elle-même. Elle reconnaît en Jeanne comme une rivale invincible en amour.

Il est vraisemblable que l'opposition de Mme Aupick à la liaison de son fils et de Jeanne s'explique par l'attitude collective qu'on avait à l'égard de la Négresse. En la supposant plus séduisante que la Blanche, on la croit du même coup plus corruptrice et moralement avilissante. La poésie baudelairienne, en insistant beaucoup sur le caractère sensuel de la femme noire, fait penser que le poète partage le préjugé collectif de sa société.

Mais cet accord entre Baudelaire et la pensée collective de l'époque concernant la Négresse ne va pas très loin. Chez Baudelaire, la sensualité n'est pas le trait le plus important de la femme noire. Le caractère érotique des poèmes que nous venons de discuter dépasse le simple appel de la chair. Comme chez la prostituée allégorique du poème "Allégorie" (dont nous avons parle au chapitre I) et comme chez la belle Dorothée, la beauté de la femme noire, en général, comporte, en même temps que ses attraits sensuels, un intérêt artistique et spirituel.

Le rôle de l'esthétique de Baudelaire dans le poème "Les Bijoux" nous est révélé surtout dans la deuxième strophe. Cette femme parée de "bijoux sonores," qui brillent et font un son musical quand elle danse, répond de façon particulière à l'esthétique baudelairienne:

> Ce monde rayonnant de métal et de pierre
> Me ravit en extase, et j'aime à fureur
> Les choses où le son se mêle à la lumière.

Remarquons tout d'emblée que Baudelaire n'évoque pas ici la beauté charnelle de cette femme; il s'agit plutôt des bijoux dont elle se pare.

Dans ces vers, Baudelaire semble oublier un instant la femme pour exposer une esthétique importante et de portée générale: "j'aime à fureur / Les choses où le son se mêle à la lumière." Ici L'esthétique frôle le spirituel. Comme l'hermaphrodite représente un idéal né d'éléments contradictoires (la grâce féminine et la force masculine, l'énergie et le repos), de même le mélange du son dans la lumière évoque, dans l'imagination du poète, un monde éternel où règnent la paix et le silence, où il n'y a enfin que la lumière puisque le son s'y perd. Le poète a rêvé à un tel monde dans "Rêve parisien":

> Et sur ces mouvantes merveilles
> Planait (terrible nouveauté!
> Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!)
> Un silence d'éternité.

On dirait qu'en décrivant cette femme chargée de bijoux, Baudelaire éprouve les mêmes sentiments que devant son paysage éternel, fait de pierre et de métal, comme les bijoux de la femme. L'évocation de la femme dans l'oeuvre poétique de Baudelaire est étroitement liée à son rêve de l'Idéal, c'est-à-dire, à son spiritualisme.

C'est, avant tout, l'intervention du spiritualisme baudelairien dans le portrait physique de la femme noire qui explique l'intérêt que nous témoignons pour la "beauté noire." Tandis que l'on a souvent souligné le caractère érotique de cette beauté, il nous semble que l'on n'a pas prêté la même attention à ce qu'il y a de purement esthétique et de spirituel dans l'interprétation de cette beauté. Ainsi, dans son ouvrage sur Henri Heine (où il parle beaucoup de Baudelaire), Kurt Weinberg a suggéré qu'il y a opposition entre les traits physiques de la femme de Baudelaire et sa conception de la Beauté idéale:

> Un gouffre semble s'ouvrir, en effet, entre les objets de leurs [de Heine et de Baudelaire] caresses furtives, les obsessions érotiques qui hantent leur esprit, et cet idéal froid et stérile de beauté, l'objet de leur exaltation poétique. . . . Tout sépare, en apparence, la femme-séductrice de ce beau idéal, rêve de pierre. . . . La Beauté de Baudelaire se tient à une distance infinie de la femme.[47]

Pour ce jugement, et en ce qui concerne Baudelaire, Weinberg cite "Le Vampire" et "La Beauté." Il essaie une distinction délicate entre la femme des caresses furtives et celle de l'exaltation poétique chez Baudelaire, tout en fondant l'image de la première sur la poésie ("Le Vampire" surtout). En effet l'opposition entre beauté charnelle et Beauté spirituelle nous paraît arbitraire, puisque, comme reconnaît Weinberg lui-même, la Beauté idéale de Baudelaire est décrite dans des termes aussi sensuels, aussi voluptueux que la femme réelle. Weinberg s'en rend compte peut-être et conclut enfin que "Baudelaire essaie, sans trop y réussir, de séparer ses émotions érotiques et l'amour de l'idéal. . . ."[48] Nous croyons que Baudelaire n'a même pas essayé de séparer ces deux éléments de sa conception de la Beauté. Dans son portrait physique de la femme noire, l'érotisme s'unit à la nostalgie de l'idéal.

Avec moins de subtilité que Weinberg, R.-B. Chérix, tout en reconnaissant que "l'esthétique a . . . sa part privilégiée" dans l'évocation de l'amour physique chez Baudelaire, affirme que "la figure de la mulâtresse . . . est le centre des évocations passionnelles" des Fleurs

---

[47] Kurt Weinberg, Henri Heine "Romantique défroqué" héraut du symbolisme français (New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1954), pp. 192-193.

[48] Kurt Weinberg, p. 193.

du mal.[49] Et avec encore moins de subtilité que tous les deux, Charles Dédéyan résume, en quelques mots, son appréciation de la représentation baudelairienne de la femme noire: "incarnation de la beauté charnelle dans la beauté noire. . . ."[50] De sa part, D.J. Mossop affirme que "the black Venus . . . is the incarnation of satanic beauty which will bring about the catastrophe in the poet's life. . . ."[51] Sauf dans le cas de Dédéyan, ces remarques sont inspirées par un poème particulier des Fleurs du mal: "Le Vampire," "Chanson d'après-midi," ou "Les Bijoux." C'est là une considération qui confère à ces critiques de la valeur et des limites. Une vue d'ensemble de la poésie de Baudelaire se rapportant à la beauté noire donne à croire que cette beauté n'est pas seulement charnelle et satanique mais également esthétique et spirituelle. Malgré sa sensualité, la femme noire reste une étincelle de la Beauté idéale.

Des critiques ont également souligné l'union du sensuel et du spirituel dans le portrait baudelairien de la femme. Ainsi, rappelant l'avertissement de J. Crépet et G. Blin (dans une note de leur édition des Journaux intimes), à savoir, que Baudelaire ne fréquentait pas les lorettes "en bas libertin," mais qu'"il restait jusque dans leur familiarité un artiste, un observateur," Sidney D. Braun remarque que, dans ses rapports avec les courtisanes, Baudelaire était frappé par leurs qualités éthérées et spirituelles autant que physiques. Il ajoute, en

---

[49] R.-B. Chérix, Commentaire des "Fleurs du mal," p. 218.

[50] Charles Dédéyan, Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours (Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1968), I, p. 100.

[51] D.J. Mossop, Baudelaire's Tragic Hero, p. 124.

précisant, qu'il y avait en elles une "perpetual correlation . . . between le corps and l'âme."[52]

Edith Mora a repris la même idée, peut-être avec un peu plus de vigueur:

> On a trop souvent faussement, grossièrement simplifié, en montrant [Baudelaire] sensuellement asservi à l'une [de ses femmes], et adorant idéalement l'autre. Il aime, sensuellement et idéalement, la même femme. . . . C'est, je crois, par Baudelaire, que, pour la première fois, du moins en poésie, "la chair et l'esprit cessent d'être perçus contradictoirement."[53]

On se rend compte, pourtant, que Braun et Mora parlent du portrait moral de la femme en général alors que les autres critiques traitent précisément du portrait physique de la femme noire. En effet, malgré sa réhabilitation de Jeanne Duval, "la nymphe ténébreuse et chaude," comme la femme de prédilection de Baudelaire, "celle dont il portait la prédestination," Mora refuse l'opposition de la femme blanche et de la noire, considérant une telle opposition comme "indéfendable" "sur le plan moral."[54] Disons au moins que la distinction beauté noire/ beauté blanche existe pour Baudelaire quant à son portrait physique de la Femme. Et dans la mesure où ce portrait physique est un prélude au portrait moral de la femme, l'importance de l'opposition "noire/blanche" nous paraît indéniable.

---

[52] Sidney D. Braun, "Baudelaire and the Courtesan," Kentucky Romance Quarterly, 15 (1968), 237-243.

[53] Edith Mora, "Baudelaire et la femme," in Journées Baudelaire (Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968), pp. 112-121.

[54] ibid.

Nous avons remarqué le peu d'attention que Baudelaire prête aux traits physiques de la femme blanche de sa poésie. Cela réduit sensiblement la portée charnelle de celle-ci et présente surtout Mme Sabatier comme une femme-ange, jusqu'au moment de sa chute ("il y a quelques jours tu étais une divinité . . . te voilà femme maintenant"). Or c'est justement l'ambiguïté de la femme noire, l'union, chez elle, de bestialité et de spiritualité, qui font sa particularité et sa valeur poétique. Pour Baudelaire, si "l'éternelle Vénus . . . est une des formes séduisantes du Diable"[55] elle est aussi, et simultanément, "une divinité, un astre . . . une espèce d'idole. . . ."[56] En réalisant l'union des contraires, de l'animalité et du spiritualisme, la femme noire semble l'incarnation de la Femme baudelairienne, et par là se rapproche de sa Beauté idéale.

Parmi les critiques qui ont voulu réhabiliter la beauté noire, Beatrice Clark, tout comme Antoine Adam, a rapproché la femme noire de l'héroïne du Cantique des cantiques. Elle a conclu ainsi son article, "Elements of Black Exoticism in the 'Jeanne Duval' Poems of Les Fleurs du mal":

> Many critics of Baudelaire's works have chosen to judge this group of poems as indicative of the baser side of his nature, particularly as contrasted to the cycle of Mme Sabatier. The latter poems are supposedly representative of his search for a muse in the tradition of Laura and Beatrice. We submit that Baudelaire revived a more ancient tradition and elevated it to new heights of interpretation and appreciation: "I am black, but comely, O ye daughters of Jerusalem, as the tents of Kedar, as the curtains of Solomon."[57]

---

55 Journaux intimes: Mon Coeur mis à nu, XIX.

56 Curiosités esthétiques, pp. 487-488.

57 Voir Beatrice Clark, p. 74.

Nous demeurons d'accord avec l'argument général de ce critique, à savoir, que "Jeanne's dark skin, crinky hair, body odor and a certain animal quality in motion, all contributed to her attraction for the man and the poet."[58] Mais il faudrait, nous semble-t-il, atténuer l'importance de ce vers du Cantique des cantiques (I, 5) comme inspiration du portrait baudelairien de la femme noire. Le poète du Cantique écrit bien: "Je suis noire, mais je suis belle, filles de Jérusalem. . . ." Du point de vue syntaxique, ce mais emphatique, placé entre "je suis noire" et "je suis belle," oppose la "négritude" de cette femme à sa beauté physique, comme si elles étaient des antonymes. Cette opposition est renforcée par le fait que l'héroïne du Cantique éprouve la nécessité de s'excuser de sa couleur dans le vers suivant. S'adressant à son amant elle lui dit "Ne prenez pas garde à mon teint noir: c'est le soleil qui m'a brûlée." C'est comme qui regretterait la couleur de sa peau et qui dirait: ce n'est pas de ma faute.

Contrairement au Cantique des cantiques, les poèmes de Baudelaire que nous avons étudiés ne révèlent aucune opposition entre la beauté et la couleur de la Vénus noire. Au contraire, le teint noir de Jeanne et de Dorothée contribue, avec la couleur supposée bleuâtre de leurs cheveux, avec leurs ornements ("Les Bijoux") et leur port sensuellement suggestif, à cette harmonie particulière qui fait "l'idéal de la beauté noire," idéal dont Dorothée est la parfaite expression comme témoigne la lettre de Baudelaire à Gervais Charpentier.

---

[58] ibid.

Nous avons trouvé les éléments du portrait physique de la femme noire dans des poèmes et dans des poèmes en prose inspirés par la Malabaraise, par Dorothée, par Jeanne Duval et même par des "femmes diverses." Le portrait moral de la femme noire, à part les généralités que nous avons discutées en parlant de "l'âme tropicale," nous est donné surtout dans "le cycle de Jeanne Duval." Ce "cycle" revêt Jeanne d'un intérêt particulier et indique qu'elle était pour Baudelaire un être à part, se distinguant à la fois de ses soeurs noires et des femmes blanches.

LA SINGULARITE DE JEANNE DUVAL

Parmi les études faites sur Baudelaire, celle de Félix Tournachon (alias Nadar) est assez singulière: Baudelaire intime: le poète vierge n'est peut-être pas un ouvrage très important, ni très convaincant à bien des égards. En y insistant sur la possibilité d'un Baudelaire vierge (malgré ses liaisons et sa maladie), Nadar va plus loin que Banville qui se contente de suggérer que Baudelaire avait la pensée "essentiellement chaste."[59] La réplique un peu sarcastique que J. Buisson adresse à Banville semble résumer la tendance générale des critiques au sujet de la vie amoureuse de Baudelaire[60] et s'appliquerait également à Nadar, peut-être même avec plus de justesse:

---

[59] Banville, "Petites Etudes," Mes Souvenirs (Paris: Charpentier, 1882).

[60] Jean Rouger et R.-B. Chérix, par exemple.

> Sa pensée "essentiellement chaste" est une autre découverte de Banville. Pauvre petit! Chaste, il l'eût été sans le voyage d'outre-mer, la femme juive, la femme javanaise et le dérèglement d'une vie jetée hors des voies par un accident capital et douloureux.[61]

Malgré l'invraisemblance de certaines assertions de Nadar, une anecdote de son livre nous paraît digne de foi. Nadar y raconte qu'à ses débuts, tout au moins, la liaison Jeanne-Baudelaire consistait en rencontres que Baudelaire voulait littéraires et au cours desquelles il "débitait" des vers à Jeanne "sans qu'elle y entendît goutte."[62] Ce détail que Nadar prétend détenir de Jeanne elle-même, s'il est vrai, jetterait beaucoup de lumière sur le rôle que Baudelaire proposait à Jeanne. En effet une de ses lettres à Mme Aupick tend à corroborer le caractère littéraire dont Baudelaire a voulu marquer ses relations avec la maîtresse noire. Le 27 mars 1852, après dix ans de liaison avec Jeanne, il se plaint ainsi des malheurs qu'il souffre auprès d'elle:

> Vivre AVEC UN ETRE qui ne vous sait aucun gré de vos efforts, qui les contrarie par une maladresse ou une méchanceté permanente, . . . avec qui il est impossible d'échanger une parole politique ou littéraire, une créature <u>qui ne veut rien apprendre</u> quoique vous lui aviez [sic] proposé de lui donner vous-même des leçons. . . .[63]

Baudelaire a donc voulu parler littérature, même politique, avec Jeanne, lui faire même des leçons. Plus qu'une simple concubine, il a cherché en elle une compagne littéraire; et plus que son corps, son esprit. N'ayant pas réussi à lui faire goûter la poésie, Baudelaire n'a pas manqué de l'exploiter pour ses besoins littéraires. A son insu, certes,

---

[61] Voir E. Prarond et J. Buisson, "Lettres à E. Crépet sur la jeunesse de Baudelaire," p. 30.

[62] Nadar, <u>Baudelaire intime: le poète vierge</u>, p. 26.

[63] <u>Correspondance générale</u>, I, p. 163.

puisqu'elle ne se connaissait pas en littérature, Jeanne a été pour Baudelaire une source inépuisable d'inspiration poétique--non pas comme une Muse divine, idéalisée, mais plutôt comme une âme-soeur du poète. Plus que les sentiments d'un galant amant pour sa bien-aimée, Baudelaire a eu à l'égard de Jeanne, l'attachement d'un artisan pour son outil, d'un ivrogne pour la gourde où il "hume à longs traits le vin du souvenir" ("La Chevelure"). Que Baudelaire se voyait comme poète et compagnon plutôt que comme amant dans ses rapports avec Jeanne, une autre lettre à sa mère, écrite en 1848, le prouve:

> Il est singulier que vous qui si souvent, si longtemps, m'avez parlé de sentiments spiritualistes, de devoir, vous n'ayez pas compris cette singulière liaison. . . . Quelque nombreuses que soient les infidélités d'une femme, quelque dur que soit son caractère, quand elle a montré quelques étincelles de bon vouloir et de dévouement, cela suffit pour qu'un homme désintéressé, un poète surtout, se croie obligé de la récompenser.[64]

Le poète en Baudelaire, "homme matériellement désintéressé," tirait de Jeanne Duval beaucoup d'inspiration poétique. Le rôle important que Jeanne joue dans la création poétique de Baudelaire a déjà été reconnu. Nous avons vu, par exemple, que, d'après Edith Mora, parmi toutes les "femmes" de Baudelaire

> . . . il est évident que c'est Jeanne, "la nymphe ténébreuse et chaude," l'inoubliable "maîtresse des maîtresses," qui est pour lui la femme et sa femme: celle dont il portait la prédestination.[65]

---

[64] ibid., p. 108; nous soulignons.

[65] Edith Mora, "Baudelaire et la femme," Journées Baudelaire: actes du colloque (Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Française, 1968), p. 119.

Ce critique souligne le caractère poétique du choix que fait Baudelaire en se liant avec Jeanne: "C'est le poète . . . inconscient dans l'homme conscient Baudelaire . . . qui avait reconnu en elle . . . son objet d'élection"[66]; et Edith Mora ajoute que Mme Sabatier et Marie Daubrun "n'ont pas su, pas pu, toutes deux, et d'autres sans doute, suivre Baudelaire dans ce mouvement perpétuel, en lui, qui va de l'homme au poète."[67] Nous ne saurions être plus d'accord avec elle. Mais au lieu de chercher l'explication du choix de Baudelaire dans l'idée de la "prédestination," platonicienne peut-être mais incompréhensible à l'intelligence humaine, nous nous proposons de relever ici certaines caractéristiques de Jeanne Duval qui lui permettent de jouir auprès de Baudelaire de la place privilégiée qu'aucune autre femme, noire ou blanche, n'a pu occuper.

(A) JEANNE--UNE BEAUTE ENIGMATIQUE

Tout comme Baudelaire s'est considéré avant tout comme poète dans ses rapports avec Jeanne, de même il semble l'avoir considéré comme un instrument de sa poésie. Plusieurs poèmes du "cycle de Jeanne" la présentent de la même façon que d'autres poèmes du "cycle de la Beauté"[68] dépeignent la Beauté abstraite--une constante de la poésie baudelairienne, tout comme la femme, l'art et le voyage. Nous avons déjà vu que

---

[66] ibid., p. 120.

[67] ibid., p. 119.

[68] C'est-à-dire "La Beauté," "Le Masque," "L'Idéal," et "Hymne à la Beauté."

le caractère plastique de la femme noire en général la rapproche de la beauté classique (et par là de la beauté idéale) dans l'imagination de Baudelaire. Une particularité de Jeanne Duval, c'est d'être étroitement associée à cet Idéal de la Beauté non seulement par les traits physiques qu'elle partage avec les autres noires, mais par ses traits moraux--sa fierté et son impassibilité, par exemple.

A cet égard, il est significatif que, dans les Fleurs du mal, Baudelaire a fait précéder le cycle de Jeanne par un groupe de poèmes sur la Beauté qui peuvent servir d'introduction au dit cycle.[69] Des critiques, tels Edith Mora et Andrea Moorhead, ont bien démontré comment, dans sa poésie, Baudelaire passe imperceptiblement de la description de la Beauté à celle de la Femme de sorte qu'elles sont souvent interchangeables, étant douées des mêmes caractéristiques.[70] A part le reflet de la Femme en général (dont Jeanne Duval) dans les poèmes qui traitent de la Beauté, le parallèle entre Jeanne et la Beauté se voit dans les poèmes "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne," "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés," et "La Beauté."

Au lieu de décrire la Beauté pour le lecteur, le poète la laisse parler ainsi d'elle-même:

---

[69] Comme Edith Mora, D.J. Mossop a souligné le rapport entre les poèmes de la Beauté qui se terminent avec "Hymne à la Beauté," et le cycle de la Femme qui commence avec "Parfum exotique." Cf. Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of the "Fleurs du mal," pp. 122-123.

[70] Edith Mora, op. cit., p. 117, et Andrea Moorhead, "Thanatos and Carnal Knowledge in Baudelaire's 'La Beauté,'" L'Esprit Créateur, 13, n° 2 (été 1975), 124-128.

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris
. . . . . .
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.
("La Beauté")

Ici la Beauté affirme son caractère chimérique dans toute l'acception du mot grec "khimaira": monstre multiforme (supposé réel) dont les parties constituantes sont disparates ou mal assorties ("sphinx incompris"); monstre fictif, imaginaire, donc synonyme de rêve, de mirage et d'illusion ("rêve de pierre"). D'un côté, elle se dit belle et fait appel aux "mortels"; de l'autre, elle leur apporte la mort. Elle suscite chez le poète un amour durable et pourtant inexprimable (muet) qui devient par là un tourment, un fardeau. Inaccessible à la pitié ou à la compassion parce qu'elle-même incapable de souffrir ou de se réjouir de quoi que ce soit, elle est inaccessible physiquement, se réfugiant dans l'azur céleste. En un mot, sa caractéristique la plus importante c'est son mystère; elle reste une abstraction même pour le plus zélé des artistes. Dans leur effort pour réaliser cette abstraction, pour comprendre ce sphinx incompréhensible, "les poètes . . . / Consumeront leurs jours en d'austères études." Dans la dernière strophe le poète établit une équation: la Beauté est à l'artiste ce que la Femme est à son amant:

Car j'ai pour fasciner ces dociles amants
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

La Beauté parle en femme, et les "dociles amants" sont les poètes, les artistes.

Ces attributs de la Beauté, on les retrouve chez Jeanne, surtout dans le poème "Je t'adore à l'égale de la voûte nocturne":

> Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
> O vase de tristesse, ô grande taciturne,
> Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis
> . . . . . .
> Et je chéris, ô bête implacable et cruelle!
> Jusqu'à cette froideur, par où tu m'es plus belle!

Malgré le ton d'adoration sur lequel s'ouvre le poème, le caractère moral de cette femme n'en est pas moins défavorable. C'est un "vase de tristesse," parce que, comme la Beauté, elle déçoit les espoirs du poète-amant, et l'attriste.

Le caractère trompeur est annoncé avec plus de vigueur dans "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés," où on lit:

> . . . dans cette nature étrange et symbolique
> . . . l'ange inviolé se mêle au sphinx antique.

On remarque qu'ici la nature de cette femme est "symbolique," c'est-à-dire, qu'elle est le symbole de la Beauté idéale. Dans ces poèmes du cycle de Jeanne, la maîtresse de Baudelaire nous paraît comparable à cette autre femme allégorique du poème "Le Masque" qui "par le haut se termine en monstre bicéphale"; elle est d'autant plus décevante qu'elle fait voir tout d'abord son beau visage "promettant le bonheur."

Jeanne est une "grande taciturne" qui ne communique aucune parole et n'exprime aucun sentiment: c'est ce qui fait sa "froideur." Comme la Beauté qui "jamais . . . ne pleure et jamais . . . ne ri[t]," Jeanne est également "insensible . . . à l'humaine souffrance." Ces traits négatifs excitent la rage du poète qui la traite de "bête implacable et cruelle!" Nous ne voulons pas suggérer que les mots d'injure adressés à Jeanne dans ces poèmes reflètent littéralement le caractère de

la femme qui dans la vie réelle se nommait Jeanne Duval ou Mlle Lemer, bien que ce caractère négatif soit bien corroboré par des lettres de la Correspondance générale de Baudelaire, dont, par exemple, celle que nous avons citée.[71] Que cela soit vrai ou pas, l'important pour nous, c'est qu'en présentant Jeanne de la même façon qu'il présente la Beauté abstraite, idéale, Baudelaire intègre Jeanne dans son univers poétique, la transmuant en matière de poésie.

Malgré ces qualités négatives de la Beauté et de la Femme (représentée par Jeanne dans les poèmes que nous étudions), toutes deux trouvent toujours de "dociles amants." Le poète proclame hautement sa dévotion à l'égard de la maîtresse qui semble le torturer:

> Je t'aime à l'égal de la voûte nocturne
> . . . . . .
> Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
> . . . . . .
> Et je chéris . . .
> Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle!

Dans son étude sur Heine (et Baudelaire) Kurt Weinberg a bien souligné la résignation de ces deux poètes devant la froide cruauté des femmes de leur vie et de leurs oeuvres. Ils prennent un plaisir masochiste dans l'indifférence, l'impassibilité de la bien-aimée, et dans les tortures qu'elle leur cause.[72] Dans les poèmes de Baudelaire que nous

---

[71] Voir note n° 63 ci-dessus; cette lettre date du 27 mars 1852. Le 8 mars 1854, Baudelaire se plaint encore d'une Jeanne qui, de grand matin, vient l'importuner en lui racontant ses chagrins (Correspondance générale, I, p. 268). De même, il se croit, cinq ans plus tard, "abusé par une lettre de cette terrible femme" [Jeanne], avide d'argent et qui recourt à une ruse honteuse pour lui extorquer de l'argent. Voir Correspondance générale, II, pp. 306-307.

[72] Voir Kurt Weinberg, op. cit., surtout pp. 196-200.

venons d'étudier, le poète prend à l'égard de la Beauté et de Jeanne l'attitude de quelqu'un qui est lui-même impassible.[73]

Cette pose de l'"héautontimoroumenos," de l'homme qui se punit lui-même, se révèle, en ce qui concerne la Beauté, surtout dans "Hymne à la Beauté," qui est comme une déclaration de foi de la part du poète. Il ne perd pas de vue l'ambiguïté de la Beauté ni les effets contradictoires qu'elle exerce sur ceux qu'elle charme. Nous avons parlé du goût prononcé de l'antithèse et du paradoxe chez Baudelaire. Dans ce poème, ce goût est exploité au service du portrait énigmatique de la Beauté. La première strophe indique le ton du poème entier:

> Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
> O Beauté! ton regard, infernal et divin,
> Verse confusément le bienfait et le crime
> Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Dans les strophes qui suivent, le poète entasse image sur image pour démontrer l'ambivalence et l'insensibilité de la Beauté: son regard contient "le couchant et l'aurore"; elle affaiblit le héros et fortifie l'enfant; elle sème "au hasard la joie et les désastres"; elle marche insensiblement sur les morts en se moquant d'eux; pour comble de contraste, la Beauté se pare, comme de ses propres bijoux, d'Horreur et de Meutre. Et par son éclat qui ressemble à celui de la chandelle, elle attire et brûle le papillon nocturne ("l'éphémère") qui, avant d'expirer, lui donne sa bénédiction: "Bénissons ce flambeau!" Le poète compare implicitement le sort de cet insecte à celui de l'amant dans les vers qui suivent:

---

[73] Weinberg a également remarqué qu'il y a de l'épicurisme dans cette pose masochiste (ibid.).

L'amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.

Malgré son analyse lucide et démoralisante de la nature complexe et des effets à la fois sinistres et bienfaiteurs de la Beauté-Femme (dans "La Beauté" et dans "Hymne à la Beauté"), et du mensonge de l'amour (dans "Le Masque"), le poète professe quand même sa foi en la Beauté-Femme et en l'amour:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté, monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène
Qu'importe, si tu rends . . .
L'univers moins hideux et les instants moins lourds.

"Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne" renferme déjà une déclaration de foi dans le personnage poétique de Jeanne Duval comparable à celle faite à l'égard de la Beauté dans "Hymne à la Beauté." De nombreux poèmes du cycle de Jeanne révèlent la même attitude d'attachement, parfois même de dévotion, à l'égard de la Vénus noire. Comme dans le cas de la Beauté, le poète prend en considération les bienfaits de la femme, même s'ils sont passagers. Les quelques "minutes heureuses" que lui procure celle-ci ne sont ni oubliées ni négligées. C'est ce qui explique les éloges que Baudelaire adresse à Jeanne dans "Le Balcon," où on trouve comme l'apothéose de la Vénus noire:

Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,
O toi, tous mes plaisirs! ô toi, tous mes devoirs!

Une lettre de Baudelaire à sa mère, écrite le 11 septembre 1856, pendant une brouille avec Jeanne, semble s'imposer à propos du "Balcon." Baudelaire y explique son chagrin devant cette séparation supposée définitive:

> Pour que ma douleur, que vous ne comprendrez peut-être pas bien, ne vous paraisse pas trop enfantine, je vous avouerai que j'avais mis sur cette tête toutes mes espérances, comme un joueur; cette femme était ma seule distraction, mon seul plaisir, mon seul camarade. . . .[74]

Mais c'est surtout dans "Le Possédé" que Baudelaire proclame, à l'égard de sa maîtresse, une dévotion aveugle, et cela dans un langage quasi religieux. Les deux quatrains de ce sonnet peignent deux visages, deux attitudes différentes, de la bien-aimée. Dans le premier elle est comparée à une lune sombre, à un soleil "couvert d'un crêpe." Cachée dans l'ombre, assombrie et muette, elle est en proie à l'Ennui; elle donne l'impression d'une femme qui boude. Le poète lui crie, pourtant: "Je t'aime ainsi!" La strophe suivante la présente comme rayonnante, radieuse, "un astre éclipsé qui sort de la pénombre." Au lieu de s'emmitoufler d'ombre, elle peut à loisir se "pavaner aux lieux que la Folie encombre." On ne peut pas dire avec certitude ce que représentent ici ces "lieux que la Folie encombre." Ils peuvent suggérer les mauvais lieux des boulevards parisiens, rendez-vous d'amours clandestines. Mais c'est peu probable étant donné que ces vers s'adressent à Jeanne, maîtresse du poète que celui-ci n'associe plus à ces endroits louches. Compte tenu de l'origine de Jeanne, il nous paraît vraisemblable que ces "lieux que la Folie encombre" se rapportent aux pays de chaleur et à cette "folie tropicale" que Jeanne en tant que femme noire, transporte symboliquement en sa personne ("Parfum exotique," "La Chevelure" nous l'ont déjà prouvé). Dans ses moments de gaieté, rayonnante et radieuse, Jeanne devait rappeler à l'imagination baudelairienne, les pays

---

74 Correspondance générale, I, p. 398.

chauds avec leur bonheur effréné, leur "folie." Dans de tels moments cette femme qui se fait soleil est à la fois réservoir et dispensateur de cette "folie"; elle la communique aux autres. Les deux premiers vers du premier tercet:

> Allume ta prunelle à la flamme des lustres!
> Allume le désir dans les regards des rustres!

nous disent les effets que produit cette femme dans ses moments heureux. Ardente et enflammée, elle communique sa flamme et allume le désir même des rustres! Ceux-ci deviennent des "possédés," le poète le premier. Celui qui aime sa maîtresse sombre et maussade, ne l'aime pas moins, ardente et séduisante. Dans les derniers vers du sonnet, le poète fait devant cette femme le même geste d'acceptation totale qu'il a fait devant l'attrait impérieux mais douloureux de la Beauté:

> Tout en toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;
>
> Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
> Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
> Qui ne crie: <u>ô mon cher Belzébuth, je t'adore</u>!

Comme la Beauté, la femme comporte son aspect bénéfique; elle arrive à "voiler aux yeux du monde la douleur et le remords." Le poète qui idéalise la Beauté et la révère malgré son mystère, malgré ses deux visages de masque--l'un attrayant, l'autre répugnant--ne questionne pas son origine, n'en scrute pas les qualités morales; il la veut telle quelle, se contentant de son symbolisme spirituel et de ses effets palliatifs bien qu'éphémères. C'est aussi l'attitude que Baudelaire professe dans les poèmes du cycle de Jeanne que nous venons d'étudier. Une particularité de Jeanne qui ressort de ces poèmes c'est que, plus que toute autre femme de Baudelaire, elle est l'expression en chair et en os de cette abstraction énigmatique que Baudelaire nomme la Beauté.

En cela Jeanne se distingue de Mme Sabatier, Muse et Madone, divinisée, idéalisée jusqu'au moment de sa chute fatale. Se révélant alors toute "naturelle, c'est-à-dire, abominable,"[75] elle perd son aura de divinité. Le caractère de la Présidente ne comporte ni ambiguïté ni mystère. Par le portrait moral de Jeanne qui se dégage de son "cycle," elle se distingue également de ses soeurs noires. Malgré les traits physiques qu'elles ont en commun, Jeanne, par sa fierté, par sa froideur, par son caractère énigmatique, domine la Malabaraise--cette incarnation de "l'âme simple et enfantine . . . animal obéissant et câlin" comme Baudelaire décrit la "sauvagesse."[76] Dorothée n'est pas aussi enfantine, aussi simple, que la Malabaraise. Mais elle n'a pas non plus le caractère énigmatique de Jeanne. Tandis que Dorothée s'apparente à la Beauté idéale par ses pieds fins et nus, parce qu'ils font penser à la beauté classique et parce que l'idéal s'exprime dans le matériel, Jeanne s'apparente au Beau idéal par ses traits moraux, opposés et contradictoires. Sans la moindre idéalisation de Jeanne, Baudelaire l'a élevée au-dessus des autres Négresses de sa poésie. Plus qu'elles et plus que la Présidente, elle correspond à la conception baudelairienne du Beau--ce "quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture."[77] Jeanne--une beauté énigmatique--elle aussi, laisse "carrière à la conjecture."

---

[75] Mon Coeur mis à nu, III, dans Journaux intimes, p. 53.

[76] Curiosités esthétiques, p. 627.

[77] Fusées X, dans Journaux intimes, p. 21.

(B) JEANNE--MNEMOTECHNIQUE LITTERAIRE

Jeanne alimente la poésie baudelairienne non seulement par ses attributs moraux qui la rapprochent poétiquement de l'Idéal de la Beauté, mais aussi par son origine éthnique et par ses traits physiques, qui font d'elle un réservoir de souvenirs. Puisque la poésie est, pour Baudelaire, une "sorcellerie évocatoire" où les souvenirs du passé sont constamment évoqués, Jeanne joue encore un rôle littéraire en accélérant chez Baudelaire le processus de remémoration. On peut ajouter que Jeanne exerce cette fonction mnémotechnique également en tant que le grand amour de Baudelaire. Celui-ci dit, en effet, dans Un Fantome, II, "Le Parfum," avant-dernier poème du "cycle de Jeanne," que "l'amant sur un corps adoré / Du souvenir cueille la fleur exquise." Il n'en reste pas moins que ce sont les traits physiques de Jeanne, inséparables de son origine éthnique, qui ont déclenché cette liaison amoureuse avant que les traits moraux ne viennent l'alimenter. La puissance évocatrice de la Vénus noire provient surtout de son origine raciale.

Baudelaire répète souvent le rôle évocatoire de sa maîtresse. Dans "Le Balcon"--poème qui contient l'apothéose de Jeanne, nous l'avons dit--Baudelaire lui adresse ces vers:

> Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses
> Et revis[78] mon passé blotti dans tes genoux.

Il l'interpelle également dans "La Chevelure":

---

[78] Que l'on ne confonde pas ce verbe avec le passé simple de "revoir." Il s'agit évidemment du verbe "revivre" employé au temps présent, comme "savoir" dans le vers précédent.

N'es-tu pas l'oasis où je rêve et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?

A en juger par la réitération fréquente du rôle mnémotechnique de Jeanne on peut croire que cette fonction de sa maîtresse est de grande importance pour Baudelaire, poète. On en entend encore l'écho dans "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne":

Et [je] t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais . . .
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Ces trois poèmes--"Le Balcon," "La Chevelure" et "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne"--révèlent pourtant que les souvenirs que Jeanne provoque chez Baudelaire ne sont pas tous du même ordre. Ce sont tantôt des souvenirs des plaisirs sensuels connus dans le passé ("Le Balcon"). Tantôt ces souvenirs sont une évocation du monde exotique des îles tropicales ("La Chevelure" et "Parfum exotique"), et tantôt ils sont pour Baudelaire un moyen d'évasion extra-terrestre: les "immensités bleues" de "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne," en évoquant les étendues sans bornes des mers bleues et l'azur du ciel, comportent sans doute l'idée de l'infini, de cet au-delà imprécis du rêve romantique.

Que Baudelaire revit son passé, "blotti dans les genoux" de Jeanne,[79] voici qui hausse la valeur poétique de la maîtresse du

---

[79] René Galand a bien remarqué "l'ambiguïté syntaxique" du qualificatif "blotti" qui peut se rapporter au pronom sujet "je" ou au complément d'objet "mon passé." En empruntant au poème "La Géante" l'image du "chat voluptueux" accroupi aux pieds de la jeune géante--chat comparé au poète lui-même--nous adoptons dans notre interprétation de ce poème, le point de vue que c'est le poète qui est "blotti" aux genoux de sa femme. Voir Galand, op. cit., p. 291.

"Balcon." Il importe néanmoins de préciser quel aspect de son passé Baudelaire revit dans ce poème: auprès de Jeanne, se rappelle-t-il son enfance passée dans l'intimité voluptueuse de sa mère, ou cet état primordial du monde qu'il s'approprie surtout dans "La Vie antérieure," ou encore ses premières amours pour la Vénus noire? Le poème "La Géante" nous suggère une réponse, bien que ne traitant pas directement de Jeanne:

> Du temps que la Nature en sa verve puissante
> Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
> J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
> Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

Ces vers indiquent que l'évocation de l'état primitif, idéal, peut se faire sous le signe de la femme et revêtir un caractère sensuel. On sait aussi que l'odeur des cheveux et des habits de Jeanne peut très bien se confondre, dans la sensibilité un peu proustienne de Baudelaire, avec celle de la fourrure. On lit, en effet, dans Un Fantome, II, "Le Parfum," à propos de Jeanne:

> De ses cheveux élastiques et lourds
> Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,
> Une senteur montait, sauvage et fauve,
>
> Et des habits, mousseline ou velours
> Tout imprégnés de sa jeunesse pure
> Se dégageait un parfum de fourrure.

Chez un Baudelaire qui avoue son goût précoce de la femme et de la fourrure de femme, goût développé chez lui pendant les années de jeunesse passées auprès de sa mère, l'odeur de la fourrure semble avoir exercé, pendant toute sa vie adulte, un effet nostalgique. Il nous paraît vraisemblable qu'auprès de sa maîtresse le poète se soit souvenu des plaisirs enfantins tant accentués par la tendresse maternelle.

Mais, étant donné que la femme du "Balcon" est censée avoir participé aux expériences évoquées et avoir partagé ces souvenirs, il est probable qu'il s'agit là des souvenirs de l'amour dont Jeanne a été l'objet:

> Tu te rappelleras la beauté des caresses,
> La douceur du foyer et le charme des soirs,
> (vers 3 et 4)
>
> Nous avons dit souvent d'impérissables choses
> Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon
> (vers 9 et 10)

Les "minutes heureuses," les "serments"--probablement ces "impérissables choses" que l'on s'est dites--, les "baisers infinis," sont sans doute les plaisirs que Baudelaire a connus auprès d'elle, dans les moments heureux.

Ces souvenirs d'amour physique sont pourtant plus vifs quand la maîtresse est physiquement éloignée du poète. "Le Balcon" est composé en 1856 au moment de brouille avec Jeanne. De même, c'est à côté de Sarah, la Juive, que Baudelaire se souvient de ses amours avec Jeanne. Il songe alors "à la triste beauté dont mon désir se prive / . . . / Et dont le souvenir pour l'amour me ravive" ("Une Nuit que j'étais près d'une affreuse Juive"). Baudelaire semble se plaire particulièrement dans la résurrection des souvenirs de ses amours avec Jeanne. Ces souvenirs se produisent en pleine brouille, au moment où la séparation vient les embellir, les couvrant d'une certaine aura nostalgique.

Jeanne semble pourtant exercer un pouvoir évocatoire permanent surtout dans le domaine de l'évocation du monde tropical. Dans la poésie de Baudelaire, elle ne reste pas seulement la représentation de la beauté noire, exotique; elle devient le monde tropical en miniature. Puisqu'au moment de sa rencontre avec elle, le contact avec ce monde

était déjà pour Baudelaire un phénomène du passé, Jeanne reliait ce passé--un peu idéalisé par la distanciation temporelle--et les expériences du présent.

C'est surtout par la forte odeur de sa chevelure qu'elle exerce cette fonction. Nous avons vu, au chapitre II, la représentation du monde tropical dans "La Chevelure" et dans "Parfum exotique." Comme l'odeur du paysage tropical, celle de la chevelure de Jeanne produit chez Baudelaire un effet spirituellement enivrant. C'est ce qui fait que dans ces poèmes Jeanne sert de bouton de démarrage, de point de départ, pour un voyage mental dans les pays de la chaleur. Son rôle littéraire consiste à évoquer et à représenter le paysage exotique.

Dans "Parfum exotique" l'odeur de la maîtresse est le véhicule d'évocation du monde tropical. Il n'est pas ici question de sa couleur d'ambre, ni de sa physionomie ondulante. Baudelaire n'a même pas besoin de la voir pour que commence le processus de remémoration. Il suffit de la sentir:

> Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
> Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
> Je vois se dérouler des rivages heureux
> Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;
>
> . . . . . .
>
> Guidé par ton odeur vers de charmants climats
> Je vois un port rempli de voiles et de mâts

Mais dans ce poème Jeanne ne se confond pas avec le monde qu'elle évoque. Le poète, bien conscient de ce qui se produit en lui, distingue lucidement les causes (odeur de Jeanne) et les effets (vision mentale du monde tropical).

Par contre, dans "La Chevelure," le monde exotique se trouve non plus en dehors mais au dedans de la chevelure de Jeanne:

> La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
> Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
> Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!

Sa chevelure est "ce noir océan où l'autre est enfermé." "L'autre" est vraisemblablement l'Océan Indien. Le désir du poète que ces "fortes tresses" deviennent "la houle qui m'enlève," est exaucé sur-le-champ. Dans l'imagination poétique de Baudelaire, cette chevelure représente immédiatement tous les éléments constitutifs du monde lointain, connu jadis: les mers et les cieux, les odeurs et les hommes tropicaux dont nous avons parlé. C'est comme si même le voyage mental lui-même n'était plus nécessaire, comme si Jeanne était elle-même ce monde qu'elle évoque:

> Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
> De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts[80]
> . . . . . .
> Vous [ses cheveux] me rendez l'azur du ciel immense et rond;
> Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
> Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
> De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Mais de l'évocation du paysage tropical, réel, à l'évasion dans un monde imaginaire, il n'y a qu'un pas. Et pour Baudelaire qui, en regardant les peintures de Hildebrant, dit: "il me semble toujours que je revois, que je reconnais ce que je n'ai jamais vu. . . ,"[81] les souvenirs du monde tropical connu peuvent se confondre facilement avec les "souvenirs" du monde imaginaire, idéal, qu'il n'a jamais vu. Nous avons

---

[80] René Galand a rappelé que dans ce contexte le mot "flamme" signifie pennon de navire; voir op. cit., p. 280.

[81] Curiosités esthétiques, p. 380.

déjà signalé que les "immensités bleues" évoquées dans "Le Balcon" comportent l'idée d'infinité et peuvent suggérer un au-delà extra-terrestre. De même "l'azur du ciel immense et rond" que les cheveux de Jeanne évoquent chez Baudelaire dans "La Chevelure." R.-B. Chérix a justement vu en Jeanne un moyen d'évasion vers une vie idéale:

> C'est à travers Jeanne Duval que l'exotisme baudelairien devient une réalité vivante. Cette femme est l'instrument de l'un des besoins d'évasion les plus impérieux de celui qui est prisonnier de tous et de lui-même. Par elle, un monde luxuriant, coloré, aromatique, fait contre poids au monde actuel de Paris. . . .[82]

Nous avons vu, dans notre chapitre II, que ce "monde luxuriant, coloré, aromatique," naît chez Baudelaire à la fois de son contact avec les Tropiques et de son goût romantique de l'évasion, c'est-à-dire, naît du réel et de l'imaginaire.

(C) JEANNE--UNE "AME-SOEUR" DE BAUDELAIRE

Jeanne intervient dans la poésie de Baudelaire pour une toute autre raison que son énigmatique froideur et son pouvoir mnémotechnique. Même sa déchéance morale et physique (surtout après 1858), nourrit la poésie baudelairienne et l'apparente au poète lui-même qui, malgré ses velléités de spiritualisme, n'est que trop conscient de sa propre faiblesse, de sa déchéance tant physique que morale. Dans les poèmes du "cycle de Jeanne," "Le Vampire," "Duellum" et "Je te donne ces vers afin que si mon nom," Baudelaire expose la pauvreté morale, l'infamie et la méchanceté de sa maîtresse. Mais dans ces mêmes pièces, tout en se

---

[82] R.-B. Chérix, op. cit., p. 113.

reconnaissant une faute irréparable en se liant avec Jeanne, il affirme son attachement indissoluble et son affinité spirituelle avec celle qu'il présente comme son bourreau.

Les premières strophes du "Vampire" peignent une Jeanne avilissante, destructrice, démoniaque.[83] Baudelaire y reprend l'image de la femme "buveur du sang du monde" de "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle."[84] Jeanne est bien ici ce vampire qui se nourrit du sang d'autrui. Les douleurs qu'elle cause sont aussi déchirantes qu'"un coup de couteau" plongé dans un coeur humain; sa puissance corruptrice est si impérieuse que Jeanne fait, seule, l'effet d'un "troupeau de démons." Devant ses appas irrésistibles et corrupteurs le poète est "humilié," subjugué. Pour exprimer sa soumission totale à l'"infâme," Baudelaire se compare à un forçat attaché à ses chaînes, à un joueur têtu, fanatique à ses jeux, ou encore à l'ivrogne voué à ses bouteilles. Dans cette position de faiblesse totale, il hurle vainement l'anathème à son vainqueur: "maudite, maudite sois-tu!"

Comme un soldat lâche, tenu en captivité par l'ennemi, il s'en remet au "glaive" et au "poison" (personnifiés) pour le secourir, l'un par la prouesse, l'autre par la ruse:

---

[83] Kurt Weinberg a étudié, avec beaucoup de profondeur, l'image de la femme-vampire, le "démon de la destruction," chez Heine et Baudelaire. Voir op. cit., "La Femme," pp. 181-203.

[84] Même si Baudelaire a composé ce poème avec Sarah en tête, comme prétend Prarond (article déjà cité), même si on ne doit pas faire à Jeanne l'injure de croire qu'il s'y agit d'elle, Baudelaire n'a pas manqué de l'"injurier" de la même sorte dans "Le Vampire," par exemple, et dans d'autres poèmes de son cycle.

J'ai prié le glaive rapide
De conquérir ma liberté,
Et j'ai dit au poison perfide
De secourir ma lâcheté.

Mais ceux-ci l'abandonnent, convaincus que toute intervention de leur part sera futile, qu'il est lui-même son propre vainqueur. La victime et son vampire sont unis dans une entente, dans une fraternité indissolubles. Le Glaive et le Poison, refusant de lui venir en aide, lui expliquent:

Tu n'es pas digne qu'on t'enlève
A ton esclavage maudit,

Imbécile!--de son empire
Si nos efforts te délivraient,
Tes baisers ressusciteraient
Le cadavre de ton vampire!

Dans ces derniers vers, l'opposition couteau--plaie, corruption--innocence, forçat--chaîne, vampire--victime disparaît. Le vampire trouve de la complicité en l'homme libidineux qui prodiguerait ses baisers même sur le cadavre de son bourreau. Et le bourreau n'est pas plus coupable que la victime. Les derniers vers de ce poème établissent l'unité, l'affinité (ne fût-ce que dans leur commune impuissance spirituelle) entre Jeanne et Baudelaire.

A la première strophe de "Duellum" le poète semble narrer une anecdote qui ne le concerne pas du tout:

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre; leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.

En précisant que ce combat est "les vacarmes / D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant," il fait entendre qu'il s'agit de querelles de jeunes amants. Ces amants sont Baudelaire lui-même et Jeanne: "Les glaives sont brisés! comme notre jeunesse / Ma chère. . . ."

C'est-à-dire que, passées la jeunesse et les fougues de l'amour, ces combattants, affaiblis par l'âge mais gardant toujours l'amertume dans leurs "coeurs . . . par l'amour ulcérés," ont changé d'armes. Ce changement est significatif. Les glaives maintiennent les combattants à distance l'un de l'autre. Maintenant qu'ils sont brisés les combattants peuvent se rencontrer dans un corps-à-corps, en se servant des dents et des ongles. Ils s'étreignent et roulent ensemble dans un ravin. Dans leur étreinte, l'union physique s'établit entre ces supposés ennemis; et l'accord spirituel ne tarde pas à suivre. Car au moins l'un d'eux rationalise ainsi:

> --Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
> Roulons-y sans remords, amazone inhumaine
> Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

Tout au long de ce poème, contrairement au "Vampire," il n'y a pas opposition entre ces deux "héros"--combattants. L'accent tombe sur la réciprocité: réciprocité d'armes employées, réciprocité de sentiments partagés (d'amertume et de déception en amour). Pour l'un comme pour l'autre, cet amour a été la route du gouffre, la route de l'enfer. Il est possible, comme suggère J.D. Hubert, que "l'acte d'éterniser l'ardeur exprime . . . le souhait de tout amoureux--le désir de sortir de la durée ou d'allonger le temps."[85] Il nous semble, pourtant, que cette dernière strophe s'explique mieux à la lumière de la lettre de Baudelaire à Mme Aupick, du 27 mars 1852, où il parle justement de sa "lutte" avec Jeanne:

---

[85] Cité par René Galand, op. cit., p. 290.

> J'ai épuisé dix ans de ma vie dans cette lutte. Il ne m'est resté qu'une amertume peut-être éternelle.[86]

"Duellum" résume tout le drame de la liaison de Jeanne et de Baudelaire. Le désir "d'éterniser" l'ardeur de cet amour, paradoxalement haineux, souligne l'indissolubilité de cette liaison et donne aux relations de Jeanne et de Baudelaire le caractère d'un mariage sacramentel.

Ce qui est encore plus significatif, si le gouffre et l'amertume de l'amour paraissent inévitables et éternels, le poète les accepte "sans remords." Mais Baudelaire ne parle pas uniquement de lui-même; comme porte-parole de ce couple éternellement uni, il conseille à son partenaire: "roulons-y sans remords. . . ." C'est comme si, en roulant dans ce gouffre auquel les condamne leur amour, ils s'accordent le pardon (l'absence de remords) sans pouvoir rayer de la mémoire éternelle les orages qui ont caractérisé cet amour-haine.

En effet leur vie commune est marquée par autant de réconciliations que de querelles. Dans un passage très important des Journaux intimes, souvent cité par les critiques, à des fins différentes, Baudelaire semble décrire une scène de réconciliation et de réunion d'amants. De notre point de vue, l'importance de ce passage réside dans l'affinité, quant au caractère, quant aux expériences et aux sentiments, qui s'établit entre les deux amants. Nous soulignons les expressions les plus indicatives de cette réciprocité d'expériences et de sentiments:

---

[86] Cf. note nº 63 ci-dessus. Antoine Adam explique, avec justesse, que "Duellum" est postérieur à 1852, mais que les sentiments exprimés dans cette lettre ont vraisemblablement marqué la crise de 1856--date probable de la composition de ce poème.

> Emu au contact de ces voluptés qui ressemblaient à des souvenirs, attendri par la pensée d'un passé mal rempli, de tant de fautes, de tant de querelles, de tant de choses à se cacher réciproquement, il se mit à pleurer; et ses larmes chaudes coulèrent dans les ténèbres sur l'épaule nue de sa chère et toujours attirante maîtresse. Elle tressaillit; elle se sentit, elle aussi, attendrie et remuée. Les ténèbres rassuraient sa vanité et son dandysme de femme froide. Ces deux êtres déchus, mais souffrant encore de leur reste de noblesse, s'enlacèrent spontanément, confondant dans la pluie de leurs larmes et de leurs baisers les tristesses de leur passé, avec leurs espérances bien incertaines de l'avenir. Il est présumable que jamais pour eux la volupté ne fut si douce que dans cette nuit de mélancolie et de remords.
>
> A travers la noirceur de la nuit, il avait regardé derrière lui dans les années profondes, puis il s'était jeté dans les bras de sa coupable amie pour y trouver le pardon qu'il lui accordait.[87]

Jean-Pierre Richard conclut son étude de ce passage où, selon lui, se réalise "un semblant de communication sentimentale" ou la "réciproque ouverture de deux coeurs," en disant qu'"il faut pour se rencontrer, pleurer ensemble l'un avec l'autre, l'un par l'autre, l'un pour l'autre."[88] Nous ajouterions que pour se réconcilier il faut d'abord lutter l'un contre l'autre. L'accent est mis ici sur la réciprocité sentimentale de ces deux amants coupables et déchus--comme Baudelaire et Jeanne. Dans les moments de réconciliation comme celle décrite ci-dessus, chacun des deux amants sert de miroir à l'autre, chacun se reconnaît dans l'autre, chacun est le double de l'autre. C'est le secret de leur attachement indissoluble.

Dans le poème "Le Vampire," Baudelaire compare le lien entre lui et Jeanne à l'attachement qu'éprouve l'ivrogne pour sa bouteille. Dans

---

87 Journaux intimes, p. 33.

88 Jean-Pierre Richard, Poésie et profondeur, p. 125.

les vers de "La Chevelure" que nous avons cités, il établit un parallèle entre Jeanne et le vin. Or, le passage suivant des Paradis artificiels, portant encore sur le vin et son buveur, semble éclairer la scène des Journaux intimes que nous étudions et la liaison de Jeanne et de Baudelaire:

> Le vin et l'homme me font l'effet de deux lutteurs amis sans cesse combattant, sans cesse réconciliés. Le vaincu embrasse toujours le vainqueur.[89]

Si, comme l'a suggéré Jean-Pierre Richard, la scène de réunion des Journaux intimes renvoie à la réconciliation de Baudelaire et de Jeanne en 1855, il serait permis de croire que Baudelaire s'est considéré comme le frère spirituel de sa maîtresse (leurs faiblesses communes aidant), et qu'il a vu en elle non pas une Madone comme Mme Sabatier, mais une âme-soeur. Un des grands secrets de leur longue liaison et du rôle littéraire que Jeanne remplit auprès de son amant, se trouve dans cette affinité sentimentale et spirituelle.

Dans ses Maximes consolantes sur l'amour, écrites en 1846, pendant que sa liaison avec Jeanne était toujours assez récente, Baudelaire, conseillant qu'"il faut choisir ses amours," affirme en même temps que "votre maîtresse, la femme de votre ciel, vous sera suffisamment indiquée par vos sympathies naturelles."[90] Il ne pouvait pas écrire cette maxime sans penser au choix de maîtresse qu'il venait de faire en se liant avec Jeanne. Dans ces poèmes du "cycle de Jeanne" que nous étudions, cette femme apparaît comme la femme d'élection de Baudelaire.

---

[89] Paradis artificiels, p. 125.

[90] Cf. René Valeynes, Baudelaire et les femmes (Paris: Editions Nilsson, s.d.), p. 20.

A cet égard le sonnet qui clôt "le cycle de Jeanne," "Je te donne ces vers afin que si mon nom," nous paraît bien explicite:

> Je te donne ces vers afin que si mon nom
> Aborde heureusement aux époques lointaines,
> Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
> Vaisseau favorisé par un grand aquilon,
>
> Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
> Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
> Et par un fraternel et mystique chaînon
> Reste comme pendue à mes rimes hautaines;
>
> Etre maudit à qui, de l'abîme profond
> Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!
> --O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,
>
> Foules d'un pied léger et d'un regard serein
> Les stupides mortels qui t'ont jugée amère
> Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

Baudelaire veut qu'on associe à tout jamais le nom de Jeanne au sien. C'est la raison-d'être des vers qu'il lui consacre. Ce poème explique également le caractère de leur union. Ce n'est pas un pacte satanique qui les rattache l'un à l'autre, mais "un fraternel et mystique chaînon"--fraternel parce que Baudelaire se sent le frère spirituel de Jeanne (surtout à cause de leur misère morale et de leur isolement social); mystique parce que hors du domaine de la raison et de la logique humaines. Baudelaire n'idéalise pas Jeanne mais leur liaison. Jeanne gardera jusqu'à la fin de cette liaison (et à tout jamais) son mystère; elle sera toujours "pareille aux fables incertaines," et rendra à jamais le lecteur perplexe; dans le premier vers des tercets elle est toujours l'"être maudit." Mais, telle quelle, elle restera "comme pendue" aux "rimes hautaines" de son amant.

Claude Pichois a très justement signalé que le thème du "poète qui donne à la femme aimée l'immortalité" est de longue tradition dans

la littérature française, ce qui est bien attesté par la poésie amoureuse de la Renaissance.[91] Même du vivant de Baudelaire Sainte-Beuve l'appelle déjà "notre bon ami Baudelaire, un poète de la Pléiade."[92] On pourrait dire, en effet, que le dernier poème du "cycle de Jeanne" est un sonnet d'amour conventionnel où, à la manière de Ronsard, Baudelaire promet à son amante de l'immortaliser. "Je te donne ces vers afin que si mon nom" semble bien être préfiguré par le sonnet que Ronsard consacre à Hélène de Bergères:

> Afin qu'à tout jamais de siècle en siècle vive
> La parfaite amitié que Ronsard vous portait,
> Comme votre beauté la raison lui ôtait,
> Comme vous enlacez sa liberté captive;
> Afin que d'âge en âge à nos neveux arrive
> Que toute dans mon sang votre figure était
> Et que rien sinon vous mon coeur ne souhaitait
> Je vous fais un présent de cette Sempervive.
> Elle vit longuement en sa jeune verdeur.
> Lontemps après la mort je vous ferai revivre,
> Tant peut le docte soin d'un gentil serviteur
> Qui veut, en vous servant, toutes vertus ensuivre,
> Vous vivrez, croyez-moi, comme Laure en grandeur,
> Au moins tant que vivront les plumes et le livre.[93]

A part cette immortalité que les deux poètes se croient capables d'accorder, le sonnet de Ronsard, comme celui de Baudelaire, nous décrit un amour impérieux, qui s'empare de l'amant, lui ôte la raison et l'asservit. Chez les deux poètes, l'amour est sans doute une forme d'esclavage. Mais en examinant de plus près le caractère des deux femmes aimées et surtout l'attitude des deux amants, on se rend compte

---

[91] Oeuvres complètes, I, p. 904.

[92] Voir la lettre de Sainte-Beuve à Alphonse Lemerre, du 24 janvier 1866, Correspondance (Paris: Calmann Lévy, 1899), II, p. 55.

[93] Ronsard, Poésies choisies, éd. Pierre de Nolhac et Françoise Joukovsky (Paris: Garnier, 1969), p. 126.

que Ronsard chante l'amour d'un ordre différent de celui que Baudelaire nous décrit. Malgré le charme magique et l'asservissement qu'exerce la beauté d'Hélène, on constate, surtout dans d'autres poèmes de son "cycle," qu'elle est une Madone--pure, chaste, sainte, réticente et dignement froide--semblable à Laure "en grandeur." Un autre poème révèle un peu plus clairement le caractère courtois de l'amour dont Hélène est l'objet:

> Toi, comme paresseuse et pleine de sommeil,
> D'un seul petit regard tu ne m'estimas digne.
> Tu t'entretenais seule au visage abaissé,
> Pensive toute à toi, n'aimant rien que toi-même
> Dédaignant un chacun d'un sourcil ramassé.
> . . . . . .
> J'eus peur de ton silence et m'en allai tout blême,
> Craignant que mon salut n'eût ton oeil offensé.
> ("Te regardant assise auprès de ta cousine")[94]

Ce poème souligne la grande distance que la tradition de l'amour courtois met entre le soupirant humble, qui se considère comme un serviteur, et la bien-aimée, froide, dédaigneuse, silencieuse. Dans les amours d'Hélène il n'est pas question de réciprocité.

Hélène fait l'impression d'une Madone qui impose le respect, qui inspire même la peur, à son amant. Et la comparaison avec Laure, la bien-aimée de Pétrarque, suggère que Ronsard a chanté dans ces poèmes consacrés à Hélène la femme que Baudelaire a cherchée dans Mme Sabatier--cette dame à qui il reproche d'être trop gaie, trop bavarde; il aurait voulu la voir plus consciente de sa dignité, plus silencieuse et réservée, moins disponible. Bien que silencieuse et froide, Jeanne n'atteint pas le rang de ces Madones, idéalisées et adorées. Bien que

---

[94] op. cit. p. 129.

souvent comparée à la beauté idéale--"statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!"--Jeanne reste une compagne très ordinaire du poète. Le dernier sonnet que Baudelaire consacre à sa maîtresse souligne leur intimité, leur réciprocité: "Etre maudit à qui . . . / . . . rien, hors moi, ne répond." Dans cette union il n'y a ni "serviteur," ni Madone; Baudelaire ne prétend pas non plus faire un acte vertueux en se liant avec l'"être maudit." De sa part, Ronsard se veut "gentil serviteur," prêt à "toutes vertus ensuivre" dans ses rapports avec sa bien-aimée. Tandis que Ronsard et Hélène ne connaissent peut-être qu'un amour platonique, Jeanne et Baudelaire connaissent une union d'intimité et d'infamie. Contrairement à Ronsard qui adore Hélène et la canonise presque, la gloire d'immortalité que Baudelaire promet à Jeanne aura toujours une tare de culpabilité. Comme sa maîtresse est un "être maudit," lui aussi restera, pour la postérité, un amant maudit. L'importance de ce poème qui contient comme le dernier mot de Baudelaire sur Jeanne, c'est que, comme "Le Vampire" et même "Duellum," il souligne l'affinité et l'inséparabilité des deux amants; et, par cela, ce poème ne ressemble nullement à l'expression conventionnelle de l'amour telle qu'on la trouve chez Ronsard.

Il nous semble qu'on n'a pas toujours suffisamment apprécié l'importance de ce sonnet dans le portrait baudelairien de Jeanne Duval. Et ainsi la promesse prophétique que Baudelaire a faite à Jeanne dans ce poème--promesse d'immortalité et d'incompréhensibilité--semble s'accomplir. Non seulement Jeanne (comme "une fable incertaine") mais aussi le poème lui-même continuent à confondre des critiques de Baudelaire. De grands baudelairiens, dont Marcel Ruff, Antoine Adam et

Claude Pichois se sont heurtés au problème d'interprétation que leur pose "Je te donne ces vers afin que si mon nom." Ruff semble croire, par exemple, que pour mieux comprendre ce poème il faudrait ne pas l'associer étroitement à Jeanne:

> Mais, cette pièce est-elle adressée directement à la personne de Jeanne Duval? Les derniers vers sont troublants. Considérés séparément, ces vers sembleraient s'adresser bien plutôt à la Mort elle-même.[95]

Si l'emploi de la deuxième personne du singulier et le fait de se trouver parmi les poèmes constituant "le cycle de Jeanne" permettent de croire que "La Chevelure," "Sed non satiata," "Le Vampire" et "Le Possédé" s'adressent à la maîtresse noire de Baudelaire, il est difficile de ne pas croire autant en ce qui concerne "Je te donne ces vers. . . ." On voit mal, d'ailleurs, d'où vient la nécessité de considérer les derniers vers "séparément," en dehors du contexte poétique où leur auteur les a placés.

Claude Pichois reprend, à peu de chose près, l'idée de Ruff sur la discordance entre "les derniers vers" (les tercets) et le reste du poème:

> Il se pourrait . . . que quatrains et tercets n'eussent pas été composés, primitivement, pour s'articuler en un ensemble.[96]

Pourtant, il n'exprime pas de doute que le sonnet soit adressé à Jeanne, mais ajoute que les tercets confèrent à ce poème la "couleur infernale . . . de l'amour charnel, compris . . . comme un esclavage

---

[95] Marcel Ruff, "Sur l'architecture des Fleurs du mal," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 37 (1930), 51-65 et 393-402.

[96] Oeuvres complètes, I, p. 904.

et un avilissement."[97] A propos de la chronologie des quatrains et des tercets, Pichois ne fait que poser une hypothèse qu'on ne saurait facilement prouver. Quant à la "couleur infernale" des tercets, on convient que le terme "être maudit," adressé ici à Jeanne, rappelle des vers du poème "Le Vampire":

> Toi, qui, comme un coup de couteau,
> Dans mon coeur plaintif es entrée;
> Toi qui, forte comme un troupeau
> De démons, vins, folle et parée
>
> De mon esprit humilié
> Faire ton lit et ton domaine;
> --Infâme à qui je suis lié
> . . . . . .
> --Maudite, maudite sois-tu!

qui dépeignent dans toute sa laideur l'amour asservissant et avilissant dont Jeanne est l'objet. Cette "couleur infernale" de l'amour qu'inspire Jeanne, conforme au portrait moral que nous avons déjà d'elle, ne crée pourtant aucune opposition entre tercets et quatrains. Au contraire, les tercets développent logiquement l'argument des quatrains. Si ces derniers affirment l'immortalité du nom de la femme aimée, le sentiment de fraternité qu'éprouve le poète pour sa maîtresse et le caractère mystique de leur liaison, le poète est bien dans son droit de conclure, dans les tercets, que rien, hors lui, ne répond à cette femme, et, par implication, que rien ne lui correspond plus qu'elle.

Comme Marcel Ruff, Antoine Adam hésite à attribuer ce sonnet à Jeanne. Tout en reconnaissant que d'autres poèmes du cycle de Jeanne--notamment "Le Possédé" et "Un Fantôme"--"témoignent d'une liaison

---

[97] ibid.

. . . mélancolique . . . mais non point démoniaque," Adam est de l'avis que "ce sonnet ne concernait pas tout à fait [l]a maîtresse" de Baudelaire, mais "correspondait plutôt à des préoccupations d'art pur."[98] On lui objecterait son propre argument concernant "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle," que Prarond croit inspiré par Sarah, "l'affreuse Juive."[99] Adam s'oppose au témoignage de Prarond, avec l'argument que "Baudelaire semble avoir groupé de façon rigoureuse les vers consacrées à une même femme."[100] L'important, c'est que pour nous, suggérer que des vers qui s'appliqueraient avec justesse à la Mort ou à l'Art pur ne peuvent pas s'adresser "directement" ou "tout-à-fait" à Jeanne, c'est méconnaître l'étendue et la diversité du rôle esthétique que Baudelaire réserve à cette femme dans sa poésie. On a l'impression que les critiques qui mettent en doute l'association de Jeanne avec l'art pur ou même avec la Mort hésitent à la voir jouer auprès de Baudelaire un autre rôle que celui de femme-vampire. Ainsi ces critiques ne doutent pas, en général, que "Le Vampire," "Sed non satiata," ou "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle" (malgré le témoignage de Prarond) soient adressés à Jeanne Duval.

D'autres critiques ont pourtant reconnu que le rôle de Jeanne dépasse le domaine des plaisirs charnels ou du vampirisme. Nous avons

---

98 Fleurs du mal, p. 323.

99 Voir Ernest Prarond et J. Buisson, "Lettres à Eugène Crépet sur la jeunesse de Baudelaire." Adam lui-même cite Prarond (Fleurs du mal, p. 307) avant de réfuter son témoignage.

100 Fleurs du mal, p. 307.

déjà mentionné l'article assez récent où Beatrice Clark a voulu en quelque sorte réhabiliter la beauté de la femme noire et l'image de Jeanne. Dans son article, "The 'Jeanne Duval' Poems of Les Fleurs du mal," paru en 1949, P.M. Pasinetti a souligné le fait que Jeanne ne représentait pas seulement un symbole sexuel pour Baudelaire:

> It is . . . clear at once that the image of the mulatto girl has a function which transcends the love story, and that it does so in all its precious details.[101]

En effet, le terme "cycle de l'amour-passion" que l'on applique parfois au "cycle de Jeanne Duval"[102] nous paraît non seulement péjoratif mais incorrect. En adoptant ce terme, on semble s'inspirer surtout du poème "Le Vampire," en oubliant l'intention plastique de poèmes tels que "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne," "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés" et "Je te donne ces vers afin que si mon nom." On semble perdre de vue également une certaine idéalisation de l'amour de Jeanne dans "Le Balcon" et "Le Possédé," aussi bien que le caractère spirituel que revêt la liaison Jeanne-Baudelaire dans "Duellum" et encore dans "Je te donne ces vers. . . ."

Comme l'a bien montré Kurt Weinberg, la femme de la poésie baudelairienne revêt des traits complexes, même contradictoires, qui sont souvent l'expression d'un idéal spirituel:

> La femme-idole, la femme-oeuvre d'art, la femme malade et près de la mort, la femme-sphinx, monstre glacial, naïf et "toujours en rut": voilà les ingrédients et les matériaux dont Heine et Baudelaire façonnent un étrange idéal

---

[101] P.M. Pasinetti, "The 'Jeanne Duval' Poems of Les Fleurs du mal," Yale French Studies, 1, n° 2 (1949), 112-118.

[102] Cf. par exemple, R.-B. Chérix, op. cit., p. 112.

> où la beauté, le diable, le marbre, la chatte et le vampire se confondent dans une forme féminine.[103]

Jeanne ne fait pas exception. On ne doit donc pas s'étonner que, dans ces poèmes qui constituent son "cycle," elle apparaisse tantôt comme une idole, tantôt comme une oeuvre d'art, tantôt comme un sphinx incompris, tantôt comme un vampire. Dans les tercets tant controversés de "Je te donne ces vers afin que si mon nom," elle a le caractère du vampire ("être maudit"), de l'oeuvre d'art et de la mort ("statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain"). Elle acquiert également des qualités d'une idole, d'une déesse ("ombre à la trace éphémère")--déesse de vengeance, peut-être, mais douce et rédemptrice. En foulant d'un pied léger (doux et non rude et fort) ceux qui l'ont jugée amère, elle se rachète et rachète en même temps son amant aux yeux de la postérité.

Dans son ouvrage Baudelaire, poétiques et poésie, René Galand semble avoir saisi et exprimé avec beaucoup d'exactitude l'importance de ce poème d'adieu qui renferme les dernières impressions que Baudelaire a voulu nous laisser de sa maîtresse noire:

> Ce sonnet manifeste précisément l'effort du poète pour sauver du néant celle qu'il a tour à tour maudite et adorée. . . . Au lieu d'aborder à l'île des Ombres, le nom du poète aura peut-être le bonheur d'aborder aux "époques lointaines" et de conquérir ainsi l'immortalité, non seulement pour lui, mais encore pour celle qu'il a aimée. Un "fraternel et mystique chaînon" la relie à l'oeuvre qu'elle a inspirée. . . . C'est par la poésie que cette créature charnelle et mortelle prend

---

[103] Kurt Weinberg, op. cit., p. 195.

> les dimensions d'une figure mythique, d'une idole souveraine qui domine en déesse les "stupides mortels" incapables de percevoir l'essence surnaturelle de la Vénus noire.[104]

CONCLUSION

La beauté de la femme noire telle que Baudelaire l'a conçue est à la fois sensuelle, plastique et suggestive d'un idéal abstrait; sensuelle par les proportions et par les ondulations du corps de la femme noire; plastique par son association à la beauté classique, à la beauté des statues de marbre. Mais douée de traits ambigus de l'hermaphrodite et parée de bijoux, de maquillage, de tout l'ensemble de ce "mundus muliebris" qui fait que "la femme, n'est pas seulement . . . la femelle de l'homme . . . [mais] plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle,"[105] la beauté noire est suggestive d'un idéal baudelairien. Dans son portrait de la femme noire Baudelaire va du sensuel au spirituel, du particulier au général, de la beauté tropicale à la Beauté tout court.

On constate un développement progressif dans la conception baudelairienne de cette beauté tropicale. Chez la Malabaraise, première femme noire de la poésie baudelairienne (rencontrée à Maurice, peut-être chez les Autard de Bragard), elle consiste surtout en attraits sensuels--hanches larges "à faire envie à la plus belle blanche"--et en ses proportions ondulatoires qui provoquent les sens en même temps

---

[104] René Galand, op. cit., p. 294.

[105] Curiosités esthétiques, Le Peintre de la vie moderne, p. 487.

qu'elles font rêver "l'artiste pensif." Dorothée, connue quelques semaines plus tard sur l'Ile Bourbon, ajoute à ces traits le reflet de la beauté classique (celle des "déesses de marbre que l'Europe enferme dans ses musées") et la coquetterie d'une femme du monde. La description de la beauté noire chez toutes les deux réflète les perceptions et les horizons esthétiques, encore assez limités, du jeune Baudelaire. Par la simplicité de leur portrait, nous croyons que Dorothée, et surtout la Malabaraise, sont dépeintes fidèlement d'après les impressions du voyage de 1841-1842.

Par contre, le portrait de Jeanne correspond à l'esthétique évoluée d'un Baudelaire devenu critique d'art. Parmi les femmes noires de ce poète, c'est seulement chez Jeanne que les ornements--cet élément du "mundus muliebris" dont Baudelaire ne parle dans ses oeuvres critiques qu'en 1859--interviennent ("Les Bijoux"). C'est surtout à Jeanne que Baudelaire accorde les attributs de la Beauté idéale; froideur énigmatique, impassibilité, mystère. Jeanne domine la femme noire et la femme blanche si bien que jusqu'à un certain point elle n'est plus typiquement "femme noire" mais simplement Femme. Il est vrai, comme démontrent les poèmes du souvenir, que sa négritude a beaucoup contribué à sa puissance mnémotechnique. Mais comme expression en chair et en os de l'abstraction nommée Beauté et comme "âme-soeur" du poète, son origine noire ne semble jouer qu'un rôle minime.

C'est dans ces derniers rôles que Jeanne l'emporte sur ses soeurs noires de la poésie baudelairienne. Et c'est par là qu'elle se rapproche des Sabatier et des Marie Daubrun, en les éclipsant parfois. L'immortalité que Baudelaire a promise à Jeanne dans sa poésie, il ne

l'a promise à aucune autre femme de ses oeuvres. Nous avons vu que, tout en empruntant le thème de l'immortalité de la femme aimée à la poésie de la Renaissance, Baudelaire y apporte du nouveau. Sa bien-aimée et son amour sont tout autres que ronsardiens. Compte tenu du sentiment de culpabilité que Baudelaire éprouve devant cette liaison maudite mais indissoluble, l'immortalité qu'il promet à Jeanne et à laquelle lui-même aspire a pour fonction non pas tant de conserver l'image des deux amants que de les racheter aux yeux de la postérité. C'est la maîtresse qui va opérer cette rédemption en triomphant des stupides mortels qui ne l'ont pas comprise. Aussi Jeanne devient-elle, en quelque sorte, un "vampire-rédempteur."[106]

---

[106] C'est le terme dont Jacques Crépet a déjà qualifié Jeanne; voir Propos sur Baudelaire, p. 143. Ce terme lui est suggéré par "quelques lignes des notes fragmentaires" de Baudelaire, dont celles-ci: "Le voluptueux, ayant oscillé longtemps, est tiré de la férocité dans la charité. Quel genre de malheur peut opérer sa conversion? La maladie de son ancienne complice. Lutte entre égoïsme, la piété et le remords. Sa maîtresse (devenue sa fille) lui fait connaître les sentiments de paternité. --Remords: qui sait s'il n'est pas l'auteur du mal?" Crépet croit que cet extrait est "l'histoire en raccourci des amours de son auteur avec Jeanne, telle que, mieux placé que personne pour en dégager le sens supérieur, il se la représentait sur le tard de sa vie" (op. cit., p. 146). Ces "notes fragmentaires" ont en commun avec les derniers poèmes du "cycle de Jeanne" le refus du remords de la part de l'amant déçu, désillusionné--voir surtout "Duellum" (paru en 1858):

> --Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
> Roulons-y sans remords, amazone inhumaine
> Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!

Voir également la dernière strophe d'Un Fantôme, IV, "Le Portrait" (paru en 1860:

> Noir assassin de la Vie et de l'Art,
> Tu ne tueras jamais dans ma mémoire
> Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!

Chronologiquement ces deux poèmes, avec "Je te donne ces vers afin que si mon nom" (paru le 20 avril 1857 dans La Revue Française, voir Fleurs du mal, p. 323), sont de la dernière phase de la liaison de Jeanne et de Baudelaire, et tous affirment l'acceptation totale, même aveugle,

Cette idée de Jeanne ne s'est pas suffisamment affirmée dans la critique baudelairienne. Comme nous avons vu, on a trop tendance à catégoriser les personnages féminins de la poésie de Baudelaire en deux camps: la femme naturelle et vile, c'est-à-dire Jeanne, et la femme idéale, c'est-à-dire Mme Sabatier. A cet égard, ce texte de Marc Eigeldinger, tiré de son étude sur le Platonisme de Baudelaire, est assez représentatif de la critique baudelairienne:

> D'un côté le cycle de poèmes consacrés à Jeanne Duval, la "belle ténébreuse," l'"amazone inhumaine," la "sorcière au flanc d'ébène," chante l'enivrement des sens, l'enfer de la volupté, le gouffre du plaisir. . . . De l'autre côté le cycle d'Apolline Sabatier--et parfois aussi celui de Marie Daubrun--célèbre l'amour-vertu, l'exaltation spirituelle, la purification de l'âme, la femme angélique, éternelle lumière et constellation de la Beauté.[107]

Il y a certes du vrai dans ce jugement. Mais il témoigne également d'une généralisation qui ne tient compte ni de l'ambivalence de l'amour et des sentiments que toutes ses femmes ont fait naître chez Baudelaire, ni du côté platonique de l'amour dont nous trouvons des éléments dans

---

de l'être aimé, aussi ignoble qu'il soit. Ce sentiment est comme un accès de charité chrétienne; et celle qui l'introduit chez l'amant chagriné exerce une influence rédemptrice, ce qui explique l'attribution du terme "vampire-rédempteur" à Jeanne.

[107] Marc Eigeldinger, Le Platonisme de Baudelaire, p. 46. Il est vrai que ce critique parle ici du cycle de poèmes inspirés par Jeanne, et non pas de Jeanne elle-même. Sans préconiser une interprétation autobiographique des poèmes des Fleurs du mal, on ne peut nier qu'il y a dans ce recueil un certain contenu autobiographique et biographique qui ne dit pas toute la vérité au sujet des ces "personnages." D'ailleurs, Mossop a souligné ce point dans son étude déjà citée (cf. surtout l'"Introduction"). Ce que nous reprocherions à l'auteur du Platonisme de Baudelaire, ce n'est pas ce qu'il dit du cycle de Jeanne, mais plutôt ce qu'il ne dit pas. Il y a dans ces poèmes de Jeanne d'autres appellations élogieuses, idéalisantes même, qu'il n'a pas relevées.

le cycle de Jeanne aussi bien que dans les poèmes inspirés par Mme Sabatier. On remarque que dans la citation d'Eigeldinger les termes idéalisants que Baudelaire adresse à Jeanne ("l'unique que j'aime," "maîtresse des maîtresses") ne sont pas relevés.

Comme on oppose Jeanne à la Présidente et à Marie Daubrun, on l'oppose souvent diamétralement à son amant, comme si celui-ci était l'ange, et elle le démon incarné. Dans un de ses livres publié posthumement en 1957, Jacques Crépet a résumé ainsi cette opposition qui est devenue comme légendaire:

> Oublions un instant l'argument des Oeuvres posthumes [de Baudelaire] pour évoquer selon la légende le couple qui nous occupe. Que voyons-nous? La négresse. Baudelaire ne nous apparaît qu'au second plan, victime résignée et déplorable, élément femelle de son ménage infernal. L'élément mâle ici c'est la femme. Et quelle! Un parangon de vice, une ivrognesse, une menteuse, une gaupe avide et sans foi, un vampire. . . .[108]

Des poèmes et des lettres (que nous avons vus) de Baudelaire lui-même ont contribué à cette légende de Baudelaire et de Jeanne. Mais d'autres poèmes (surtout "Duellum," "Le Balcon," et "Je te donne ces vers. . . .") nous révèlent le revers de la médaille. Si Baudelaire condamna Jeanne d'un côté, il la rachète de l'autre. S'il la maudit souvent, il l'adore parfois.

Les poèmes que nous avons étudiés nous ont aidé à mieux comprendre l'attitude de Baudelaire vis-à-vis de sa maîtresse noire. En tenant compte des tendances divergentes de ces poèmes, il nous paraît évident qu'il a eu à l'égard de Jeanne une ambiguïté affective--qu'elle lui a

---

[108] J. Crépet, Propos sur Baudelaire, rassemblés et annotés par Claude Pichois, préface de Jean Pommier (Paris: Mercure de France, 1957), p. 147.

inspiré l'horreur, mais qu'elle lui a apporté également du bonheur. Il ne s'agit pas seulement du bonheur éphémère de l'amour physique. Comme la beauté noire incarne et dépasse la beauté charnelle, de même Jeanne représente et en même temps dépasse, aux yeux de son amant-poète, la femme naturelle, la femme "toujours en rut." Comme nous croyons avoir démontré, en plus d'être un symbole sexuel, Jeanne est, même à son insu, un outil littéraire efficace et nécessaire, une source inépuisable de ces souvenirs qui fécondent l'imagination poétique de Baudelaire. Qui plus est, par ces qualités physiques, attrayantes par ce qu'elles ont d'artistique et d'idéal, répugnantes par ce qu'elles ont de naturel et de bestial, Jeanne est une expression en chair et en os de la Beauté énigmatique, sensuelle et spirituelle à la fois. Tout en étant pour Baudelaire le démon de la destruction, elle opère aussi, mystérieusement, son salut et sa gloire. Le lien qui les rattache l'un à l'autre est "fraternel et mystique" plus que charnel. Ainsi, en spiritualisant leur liaison, et en voulant immortaliser ensemble leurs deux noms, Baudelaire a fait de la Vénus noire sa femme d'élection, sa soeur spirituelle.

CONCLUSION

Nous n'avons pas introduit dans nos réflexions la question d'une évolution chronologique de l'exotisme de Baudelaire. Nous avons pourtant remarqué que les attitudes de Baudelaire vis-à-vis du monde tropical primitif paraissent parfois contradictoires et que le portrait de la femme noire semble beaucoup évoluer entre les vers inspirés de la Malabaraise et les derniers poèmes consacrés à Jeanne Duval. Un aperçu chronologique de l'exotisme baudelairien pourrait éclairer les contradictions apparentes dans la conception baudelairienne de ce monde primitif et jeter de la lumière sur les différences importantes qui séparent Jeanne de ses devancières de la beauté noire.

Il convient de rappeler les péripéties de l'activité littéraire de Baudelaire que Claude Pichois a résumées ainsi:

> . . . la grande période de la vitalité créatrice de Baudelaire, ce sont les années . . . qui s'étendent de son entrée occulte dans la vie littéraire, vers 1842, jusqu'à la révolution de 1848 et . . . une impulsion nouvelle se fit sentir entre 1857 et 1861.[1]

D'après ce jugement, on remarque que les années 1848-1857 auraient été stériles du point de vue littéraire. En effet, parmi les oeuvres critiques que nous avons étudiées dans le premier chapitre, seul le

---

[1] C. Pichois, Baudelaire, études et témoignages, p. 243.

Salon de 1846 date de la première période; les autres appartiennent à la dernière phase. Nous avons remarqué que l'exotisme tropical per se ne figure pas dans le Salon de 1846. Là, le caractère moral du "Sauvage" et non pas le Maroc (ou l'Orient) retient l'attention de Baudelaire. De même, il avait prêté très peu d'attention, dans son Salon de 1845 aux oeuvres des orientalistes, Dauzats et Frère, ne disant que ceci à propos de l'un comme de l'autre: "Toujours de l'Orient et de l'Algérie--c'est toujours d'une ferme exécution."[2] Henri Lemaître, qui a bien noté ce peu d'intérêt pour l'exotisme oriental pur et simple, tâche de l'expliquer ainsi:

> Baudelaire passe rapidement sur Adrien Dauzats . . . que cependant il paraît estimer; sans doute parce que Dauzats, alors en plein succès, n'a nul besoin des éloges d'un jeune débutant; peut-être est-ce aussi que, plus encore que Decamps . . . Dauzats est surtout un exotique et un pittoresque, qui ne s'est guère posé la question du spiritualisme de la peinture; malgré ses qualités techniques . . . il est de ceux qui ont cherché le romantisme en dehors de la manière de sentir.[3]

Si ce critique veut suggérer, dans sa première phrase, que Baudelaire n'a étudié que les artistes qui avaient besoin de son appui pour avoir du succès, nous ne sommes pas de son avis. On sait bien qu'il n'aimait pas Ingres et qu'il lui a accordé beaucoup de place dans sa critique.

Henri Lemaître remarque que même du point de vue technique, Baudelaire n'apprécie que moyennement la peinture de Dauzats: "ferme exécution: c'est à la fois, sous la plume de Baudelaire, un compliment et

---

[2] Curiosités esthétiques, p. 65.

[3] ibid., note en bas de page.

une réserve."[4] Il nous paraît, en plus, que la brièveté et le ton même du commentaire que Baudelaire consacre aux deux orientalistes du Salon de 1845 (Dauzats et Frère), indiqueraient un manque d'intérêt, un certain degré d'ennui, devant un sujet devenu monotone, semble-t-il, sous leur brosse: "toujours de l'Orient. . . ."

A cette période de son activité littéraire, les mots clé de la pensée critique de Baudelaire semblent être "spiritualisme," "manière de sentir." Dans son Salon de 1846 il nous offre sa définition de romantisme: "Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir."[5] Or, "spiritualisme" et "manière de sentir" sont les deux expressions qui résument l'intérêt que Baudelaire porte, dans ce Salon, aux Marocains de Delacroix et aux Indiens de Catlin:

> M. Catlin a supérieurement rendu le caractère fier et libre, et l'expression noble de ces braves gens.[6]

Comme nous avons déjà vu, ce "caractère fier et libre" et cette "expression noble" représentent, pour Baudelaire, un certain spiritualisme et une manière de sentir des Sauvages, et permettent à Baudelaire et à l'artiste qui les ont peints de révéler leur propre spiritualisme et leur manière de sentir. La révélation de son propre romantisme est une raison de plus pour l'intérêt que Baudelaire porte à ces "Sauvages" en 1846.

---

[4] ibid.

[5] Curiosités esthétiques, p. 103.

[6] ibid., p. 136.

Il paraît que le monde tropical qu'il a connu en 1841-1842 ne lui offre de représentation concrète et réelle de cette grandeur spirituelle qu'il associe vaguement aux Sauvages de son rêve. Ainsi Baudelaire ne s'intéressera à l'ordre social du monde tropical que plus tard--à partir des années 1857-1864. De même ce monde matériel ne féconde que rarement les poèmes qui paraissent pendant la période de son "passéisme philosophique," celle qui s'étend de 1842 à 1848.

Il est vrai que les études critiques que Baudelaire fait à partir de 1857 témoignent toujours d'un intérêt très vif pour le caractère moral de l'homme primitif. C'est dans le Salon de 1859 qu'il commente la peinture de Fromentin en identifiant les Africains aux Indiens de Catlin:

> Ce n'est pas seulement des étoffes éclatantes et des armes curieusement ouvragées que ses yeux [de Fromentin] sont épris, mais surtout de cette gravité et de ce dandysme patricien qui caractérisent les chefs des tribus puissantes [de l'Afrique du Nord]. Tels nous apparurent, il y a quatorze ans à peu près, ces sauvages du Nord-Amérique conduits par Catlin.[7]

Et, comme nous avons vu également, c'est dans les Notes nouvelles sur Edgar Poe (1863) que Baudelaire annonce la supériorité de l'homme sauvage sur l'homme civilisé, disant que celui-ci "invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance."[8] On constate donc que la préoccupation avec le Sauvage traverse les deux grandes périodes de l'activité littéraire de Baudelaire. C'est une véritable constante de son exotisme. Les deux autres aspects de

---

[7] ibid., pp. 358-359.

[8] ibid., p. 626.

l'exotisme tropical de Baudelaire qui figurent dans son oeuvre critique--l'interprétation spirituelle du paysage tropical et l'étude des moeurs orientales--sont nettement de la deuxième phase de son activité littéraire. L'interprétation spirituelle du paysage tropical s'inspire surtout des oeuvres de Fromentin (Salon de 1859), l'étude des moeurs sociales de la peinture de Constantin Guys (Le Peintre de la vie moderne, 1863).

Contrairement à l'oeuvre critique où la préoccupation avec le caractère moral du Sauvage réapparaît périodiquement de 1846 à 1863, marquant ainsi toutes les étapes de l'activité littéraire de Baudelaire, les oeuvres poétiques se prêtent à une schématisation chronologique plus prononcée. Nous avons vu qu'il n'y a d'exotique dans le Salon de 1846 que l'intérêt porté au caractère moral du Sauvage. Les poèmes exotiques de cette époque--"A une dame créole" (1841), "A une Malabaraise" (1846), "Parfum exotique" (1846) et, plus tard, "Un Hémisphère dans une chevelure," poème en prose qui traite du même sujet que "Parfum exotique"[9]--tous nous peignent un monde tropical édénique, l'habitat naturel du Sauvage. Ces poèmes peignent "l'âme tropicale," simple, innocente, naïvement heureuse, qui serait propre aux "époques nues" et au Jardin d'Eden. Cela suggérerait que, dans les années 1840, l'exotisme tropical de Baudelaire, de l'oeuvre poétique comme de l'oeuvre critique, était marqué principalement par son passéisme philosophique.

---

[9] Dans les cas où des pièces de l'exotisme tropical des Fleurs du mal et des Poèmes en prose traitent d'un même sujet, nous les considérons comme datant de la première publication des poèmes en vers. Ce procédé facilite notre essai de chronologie et nous paraît justifiable, puisque les poèmes en prose concernés (s'ils viennent après les poèmes en vers) ne reprennent qu'un élément déjà présent dans l'exotisme baudelairien.

Les poèmes qui suivent cette époque sont surtout ceux de la rêverie. "Les Projets" date de 1857. "L'Invitation au voyage" des Fleurs du mal paraît déjà dans la Revue des Deux Mondes en juin 1855; et, d'après Antoine Adam, "Moesta et errabunda" "fut composé au plus tard en 1855."[10] "La Chevelure" est très difficile à dater. Antoine Adam maintient, par exemple, que ce poème a été écrit "avant le 24 août 1857,"[11] tandis que Claude Pichois croit qu'il "appartient aux grands poèmes de 1858-1859, dont est caractéristique l'usage de l'apostrophe."[12] A ce sujet, nous respecterons plutôt le témoignage d'Ernest Prarond, qui croit avoir entendu Baudelaire réciter ce poème aux environs de 1843.[13] L'usage de l'apostrophe ne doit pas être pris comme un critère ici parce que Baudelaire s'en sert déjà dans "A une dame créole," le premier poème des Fleurs du mal. Il nous semble plus juste d'étudier ce poème dans le contexte de la liaison de Baudelaire et de Jeanne Duval. Si l'on accepte l'idée que le poète des Fleurs du mal n'écrit pas de poèmes d'amour conventionnellement romantiques (à la Lamartine ou à la Musset), on devrait peut-être considérer ce poème comme un des plus grands "poèmes d'amour" que Baudelaire ait adressés à Jeanne Duval. Tout ce poème respire une sensualité non voilée qui, tout en influant sur l'image du monde exotique évoqué, souligne l'attachement du poète

---

10 Fleurs du mal, p. 353.

11 ibid., p. 305.

12 Oeuvres complètes, p. 880.

13 Voir l'article déjà cité de E. Prarond et J. Buisson, "Lettres à E. Crépet sur la jeunesse de Baudelaire," 5-31.

pour sa maîtresse, surtout dans ces vers de la dernière strophe:

> Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
> Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
> Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!

Nous croyons que ce poème date de la période de la fougue amoureuse de Baudelaire, c'est-à-dire, un peu avant 1848. Au cours des années 1857-1859, quand Jeanne n'est plus pour Baudelaire qu'une "chère fille" (l'expression est du poète lui-même[14]), quand il ressent, à l'égard de sa maîtresse, de la compassion plutôt que de l'amour fougueux, elle aurait pu lui inspirer la Négresse du poème "Le Cygne" (paru en janvier 1860), mais, à cette époque-là, il est peu probable qu'elle lui ait inspiré "La Chevelure."

En acceptant ce point de vue, on voit que les poèmes principaux de l'exotisme de la rêverie ont été composés des environs de 1848 jusqu'en 1857. Et si l'on considère l'évocation poétique du monde tropical, sous toutes ses formes, comme une sorte d'évasion, on dirait qu'à une évasion dans le passé, d'ordre philosophique (dans les poèmes des années 1841-1848) succède une fuite dans l'espace, de caractère onirique, qui s'affirme à partir des années 1848-1857. Les poèmes "du souvenir" traduisent mieux la première forme d'évasion, les poèmes de la rêverie la deuxième. "La Chevelure" fait transition entre les deux formes et les deux périodes, comme nous avons vu dans notre chapitre II. Et en considérant que "L'Invitation au voyage" des Fleurs du mal et "Moesta et errabunda," tous les deux très importants pour

---

[14] C'est le mot que Baudelaire emploie dans sa seule lettre à Jeanne Duval qui nous est parvenue. Cf. Correspondance générale, II, p. 391.

l'exotisme baudelairien, ont paru entre 1850 et 1855, la période de 1848-1857, dite stérile sur le plan de l'ensemble de l'activité littéraire de Baudelaire, ne peut pas être considérée comme telle du point de vue de son exotisme. C'est la période des poèmes de la rêverie.

L'intérêt que Baudelaire porte aux phénomènes sociaux du monde tropical s'affirme dans les poèmes et poèmes en prose qui datent de la toute dernière phase de son activité littéraire, de 1858 à 1865: "Le Cygne" (1860), "La Belle Dorothée" (1862), "Bien loin d'ici" (1864), "Les Bons Chiens" (1865).

Trois "périodes" d'exotisme tropical se dégagent donc de la poésie baudelairienne: d'abord, une période de passéisme spirituel où le poète peint un monde tropical édénique et l'homme tropical au "coeur simple," propre à ce milieu paradisiaque; c'est aussi l'époque où l'influence de Catlin et de Delacroix sur l'esthétique baudelairienne se manifeste le plus. Puis, suit une période de rêverie où le monde tropical se fusionne à un univers irréel, imaginaire et nourrit, chez le poète, la soif d'un ailleurs inaccessible. A la dernière étape de son exotisme tropical, Baudelaire semble renoncer à la fuite dans le passé ou dans l'espace et cherche dans le monde exotique l'expression de cette "modernité" qui le frappe tant dans les peintures de Constantin Guys. Les oeuvres critiques de cette époque: Le Salon de 1859, Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains; I: Victor Hugo (1861), Le Peintre de la vie moderne (1863), Les Notes nouvelles sur Edgar Poe (1865), jettent de la lumière sur l'attitude sociale et sur la mystique de la douleur des derniers poèmes de l'exotisme baudelairien.

Ce qui est bien significatif dans l'évolution chronologique de l'exotisme baudelairien, c'est que dans les années 1840 le poète-critique conçoit le Sauvage comme une abstraction, comme l'incarnation d'une idée, d'un Idéal de l'Homme tel qu'il devrait être peut-être, ou tel qu'il a été dans un passé imprécis. Dans cette période de passéisme philosophique, Baudelaire semble adhérer à la doctrine (très Winckelmannienne) de la primauté du passé sur le présent, de l'art classique sur l'art moderne. C'est aussi l'époque où il est imbu de l'illusion de pureté raciale, de fidélité à la souche ancestrale--idée bien raciste au fond. Ainsi, à cette époque, Baudelaire ne s'intéressait guère à un monde primitif, contemporain et identifiable--tel le monde équatorial des îles indiennes--ni à l'art ni aux conditions sociales de ce monde. Ces intérêts viendront plus tard dans sa vie. Et c'est là un signe définitif d'une évolution dans l'attitude de Baudelaire à l'égard du monde tropical de son époque.

René Galand a frôlé cette évolution dans l'attitude de Baudelaire envers les "Sauvages," sans pourtant y attacher beaucoup d'importance; il remarque que Baudelaire "a d'abord parlé avec dédain de la sculpture, 'art de Caraïbes,'" mais qu'il a "plus tard su rendre hommage à 'l'art mystérieux et sacerdotal de l'Egypte et de Ninive.'"[15] Le dédain de "l'art de Caraïbes" se trouve dans le Salon de 1846, XVI; l'éloge de l'art égyptien et ninivien, dans le Salon de 1859.

Que s'est-il passé entre 1846 et 1859, qui puisse expliquer ce revirement? En effet, 1855 marque un tournant décisif dans l'exotisme

---

[15] René Galand, op. cit., p. 53.

baudelairien. C'est dans l'Exposition Universelle de 1855 qu'il proclame son enthousiasme pour le cosmopolitisme, "cette grâce divine," et sa théorie de la relativité du Beau.

La découverte de la relativité du Beau marque un élargissement d'esprit chez Baudelaire et laisse ses empreintes sur son exotisme tropical. La quête d'un passé primordial et la nostalgie, quelque peu raciste, de la pureté raciale, datent des années 1840, même si elles persistent jusque dans les derniers écrits de Baudelaire. Le cosmopolitisme implicite dans son appréciation de l'art et des religions en Orient, dans l'intérêt qu'il porte aux conditions matérielles de l'homme de couleur dans les colonies, en Amérique et en Belgique, dans son admiration de la beauté noire, date surtout de la deuxième moitié des années 1850.

Henri Lemaître a expliqué que la "découverte de la relativité du Beau" est une "annonce de l'influence considérable de l'art extrême-oriental sur les modernes."[16] Peut-être pourrions-nous dire que cette influence grandissante de l'art oriental a contribué à éveiller chez Baudelaire les souvenirs de son voyage en Orient et avivé son intérêt pour les Tropiques.

Les années 1840 ont connu chez lui un exotisme philosophique (quête spirituelle de l'Eden perdu et de l'originalité native de l'Homme) où le monde tropical réel trouve peu de place. L'exotisme tropical proprement dit (évocation du monde tropical dans les poèmes de la rêverie, reflets des phénomènes sociaux de ce monde), s'affirme surtout dans la dernière phase de l'activité littéraire de Baudelaire.

* * *

---

16 Curiosités esthétiques, p. 211, note en bas de page.

Les grands thèmes de l'exotisme tropical de Baudelaire se retrouvent dans ses oeuvres critiques aussi bien que dans sa poésie, avec cette distinction, pourtant, que les études critiques ne révèlent qu'indirectement les sentiments de Baudelaire vis-à-vis du monde tropical. Ainsi, en dehors de sa poésie, c'est dans les études consacrées à Catlin et à Delacroix que Baudelaire expose sa conception de l'homme primitif et sa nostalgie pour le passé primordial de l'humanité. Nous avons vu que ce passé très lointain est, pour Baudelaire, comme le sanctuaire du Beau.

Baudelaire témoigne de beaucoup d'admiration pour le caractère moral de l'Indien nord-américan qu'il a vu en 1845 dans la troupe de Catlin ou sur les toiles du peintre américain qu'il a appelé le "cornac des Sauvages." Il éprouve les mêmes sentiments pour les Marocains peints par Delacroix. C'est que Baudelaire a doué ces Indiens et ces Marocains, malgré leurs conditions matérielles, leur physique et leurs costumes bien dissemblables, des traits constitutifs de son idéal du dandy. En effet, les oeuvres des artistes qu'il étudie ne lui servent que de prétexte pour exposer son idéal de l'homme. Les qualités dont il doue les Sauvages--originalité native, grandeur spirituelle, pureté raciale--ne sont en général que des illusions, fictions de l'imagination baudelairienne qui ne se rapportent pas beaucoup à la réalité.

Les indications que Baudelaire idéalise et même fausse la réalité dans sa représentation du Sauvage sont nombreuses, et nous les avons signalées. Rappelons-nous seulement, pour en finir, que Baudelaire conçoit un Sauvage qui n'est ni le Bon Sauvage à la Rousseau, encore victime des éléments, ni l'homme civilisé de l'ère moderne, bref, un

Sauvage qui n'existe pas et qui n'a jamais existé. Si le Sauvage de Baudelaire existait, il dominerait la Nature physique sans pourtant s'industrialiser, sans souffrir les effets "corrupteurs" de la civilisation.

La notion du Sauvage naît, chez Baudelaire, de ce passéisme philosophique qu'il partage, selon Antoine Adam, avec certains de ses contemporains et amis dont Gautier, Esquiros, Nerval et Louis Ménard.[17] Comme nous avons vu, ce passéisme philosophique s'est affirmé chez Baudelaire surtout pendant les années 1840. A partir de 1857, pourtant, la réclamation de l'état sauvage semble jouer un rôle supplémentaire; elle révèle une pensée sociale plutôt que philosophique. C'est par opposition au matérialisme de la Bourgeoisie et à la doctrine du Progrès que Baudelaire propose l'homme primitif, puissant, fier, spirituel, mais pas imbu de la civilisation--l'anti-bourgeois par excellence.

Comme Baudelaire se sert des oeuvres de Delacroix et de Catlin comme point de départ pour ses réflexions sur l'âge d'or de l'humanité, de même il part de la peinture de Fromentin pour exposer son interprétation du paysage tropical. Nous avons vu que, ce faisant, il ne s'en tient pas rigoureusement à la réalité objective du monde tropical, ni aux intentions du peintre qui a voulu représenter les effets meurtriers du soleil brûlant de la Rue Bab-el-Gharbi (en Algérie), aux heures terribles de l'après-midi.

Tout comme Baudelaire a idéalisé le Sauvage, de même il a trop embelli le paysage tropical. Il serait peut-être plus juste de dire

---

17 Voir Fleurs du mal, pp. 277-278, notes d'Antoine Adam.

qu'il a remplacé le monde naturel par un paysage surnaturel, presque féerique. On se souvient de ces phrases du Salon de 1859 que nous rappelons ici vu leur importance pour la compréhension des sentiments de Baudelaire à l'égard du paysage tropical:

> Je me surprends à envier le sort de ces hommes étendus sous ces arbres bleus, et dont les yeux . . . n'expriment . . . que l'amour du repos et le sentiment du bonheur qu'inspire une immense lumière. . . .[18]

et encore

> Il est présumable que je suis moi-même atteint quelque peu d'une nostalgie qui m'entraîne vers le soleil; car de ces toiles lumineuses [de Fromentin] s'élève pour moi une vapeur enivrante, qui se condense bientôt en désirs et en regrets.[19]

Ces phrases auraient pu être écrites par un Baudelaire en pleine rêverie nostalgique. Le caractère paradisiaque du paysage tropical de ce Salon cadre bien avec le portrait moral de l'homme primitif. Tous deux--le Sauvage baudelairien et ce paysage qui est comme un paradis terrestre--semblent faits l'un pour l'autre et répondent à la même nostalgie de l'idéal qui est au centre de la vie intellectuelle de Baudelaire.

Dans la poésie baudelairienne d'exotisme tropical, l'homme primitif à l'originalité native et aux traits spirituels du dandy est presque totalement absent. On retrouve un reste d'innocence et de bonheur enfantins chez la Malabaraise surtout. Mais Dorothée n'est plus tout à fait primitive bien qu'elle se promène toujours pieds nus et bien

---

[18] Curiosités esthétiques, p. 358.

[19] ibid.

qu'elle reste curieuse et naïve au sujet de la France. Sa coquetterie et l'intérêt qu'elle témoigne pour l'Opéra français prouvent que cette affranchie sait au moins quelque chose de la civilisation occidentale. En effet, une distance infinie sépare les Sauvages des oeuvres critiques des autochtones des pays tropicaux de la poésie baudelairienne. Le Sauvage idéal de Baudelaire, guerrier, poète et prêtre--tel ce Montézuma dont les mains sont "habiles aux sacrifices" humains--ce représentant de l'héroïsme antique que Baudelaire prime tant dans l'oeuvre critique et dans les Journaux intimes, est absent de son oeuvre poétique portant directement sur le monde tropical. On n'en retrouve les traces que dans "J'aime le souvenir de ces époques nues." Les poèmes de l'exotisme tropical de Baudelaire nous présentent des primitifs moins spirituels, moins idéalisés que les Sauvages du Salon de 1846 ou des Notes nouvelles sur Edgar Poe. Ce sont des personnages plus proches de la réalité, situés dans leur milieu socio-géographique, alors que les Indiens de Catlin et les Marocains de Delacroix ne sont pas considérés par Baudelaire dans le contexte de leurs conditions sociales.

Tandis que les oeuvres critiques et les oeuvres poétiques de Baudelaire ne nous donnent pas le même portrait de l'homme "sauvage," elles semblent s'accorder quant à la description du paysage tropical. Les poèmes "A une dame créole" et "A une Malabaraise" peignent un monde de bonheur et de repos, de douce lumière et d'odeur enivrante. Pourtant, le ton anecdotique de ces deux poèmes confère au monde qu'ils évoquent une aura de réalité--la réalité d'un paradis perdu qui aurait existé dans un passé très lointain. C'est peut-être de ce

monde, tant poétisé, que Baudelaire se souvient avec tant de nostalgie dans le Salon de 1859. Dans "La Chevelure" et "Les Projets," composés, l'un aux environs de 1848, l'autre en 1857, Baudelaire évoque un monde tropical de pure rêverie, qui paraît réel et irréel en même temps, qui ferait partie du monde matériel connu, tout en le dépassant pour se confondre avec un ailleurs extra-terrestre. Le mobile principal de ces "poèmes de la rêverie" n'est plus l'évocation nostalgique et philosophique d'un Eden perdu mais le goût de l'évasion, la fuite pour "n'importe où hors du monde." Malgré cette distinction entre "A une dame créole" et "A une Malabaraise" d'un côté, et "La Chevelure" et "Les Projets" de l'autre, il faut remarquer que l'évasion dans le passé et l'évasion dans l'espace relèvent, toutes deux, du sentiment de malaise, du mal du siècle romantique, de la quête d'un Idéal inaccessible.

Un aspect de l'exotisme baudelairien qui ne vient pas directement du goût de l'évasion romantique, c'est sa préoccupation avec la pauvreté et la misère morale en Orient. Le Peintre de la vie moderne, "La Belle Dorothée," et "Bien loin d'ici" sont les pièces maîtresses qui se rapprochent le plus d'une "peinture de moeurs" dans l'exotisme littéraire de Baudelaire. On y fait allusion aux phénomènes sociaux: la prostitution, la vie soldatesque et l'esclavage dans les colonies. Surtout dans "La Belle Dorothée" et "Bien loin d'ici," ces détails peuvent servir de couleur locale. Mais il n'y a question d'évocation de la couleur locale ni dans l'oeuvre critique, ni dans "Les Bons Chiens" ou "Le Cygne," ni encore dans Pauvre Belgique, où on constate des allusions aux conditions morales et matérielles de l'homme de couleur en dehors de son pays natal.

Remarquons pourtant que cette préoccupation avec la misère et avec la pauvreté morales en Orient, et avec la souffrance de l'homme de couleur égaré, dépaysé en Europe ou en Amérique ne fait pas de Baudelaire un philanthrope ni un défenseur des victimes des injustices socio-historiques tel que l'esclavage. Baudelaire reste essentiellement artiste, poète, même dans sa sympathie pour les autochtones des pays tropicaux. Il les conçoit comme témoins de la souffrance universelle; et son but principal, c'est de transposer cette souffrance universelle en matière d'art. Comme il a dit dans son étude de Constantin Guys, la représentation de la vie mesquine et de la misère humaine (en Orient ou ailleurs) ne nous révèle "rien que l'art pur, c'est-à-dire la beauté particulière du mal, le beau dans l'horrible."[20]

Conçus comme représentants de la misère humaine en général, les victimes de l'injustice, du vice et de la vie mesquine en Orient se rapprochent de Baudelaire lui-même qui se croit "poète maudit," victime de la mentalité bourgeoise et de l'incompréhension de ses contemporains. Or, nous avons vu que, transposée dans l'univers spirituel de Baudelaire, la souffrance humaine sert à la dignité de l'homme. Ce que Baudelaire admire et recherche chez la belle Dorothée, comme chez ces chiens ("les Nègres de la Belgique"), c'est l'héroïsme du souffrant, le défi de la souffrance. Baudelaire, dandy, trouve un plaisir masochiste à souffrir. D'où le sentiment d'attraction paternelle (nous avons vu que, d'après D.J. Mossop, cette attraction est fraternelle plutôt que paternelle) qu'il éprouve pour quiconque souffre héroïquement. Il a de

---

[20] ibid., p. 499.

la sympathie fraternelle pour celui qui (comme Andromaque, comme la Négresse perdue à Paris, piétinant dans la boue, cherchant des yeux les cocotiers de l'Afrique et comme le matelot qui a fait naufrage) est enlevé de son élément naturel et meilleur et transporté dans un élément étranger et inférieur et pour celui qui, esclave, exécute du travail forcé dans les plantations. Ce parti-pris en faveur de tout souffrant, conçu comme une victime du sort, relève donc d'une pose spirituelle. Mais il révèle également une certaine révolte sociale; c'est encore une évidence de son attitude anti-bourgeoise.

Il y a donc toujours quelque chose de narcissique dans la compassion dont Baudelaire fait preuve devant la souffrance de l'homme de couleur. Il est de ces poètes dont a parlé Hoffmann, "qui cultivent la mélancolie, qui voient en l'homme la victime du malheur, l'exilé dans un monde injuste, le jouet d'un Destin malveillant, [et pour qui] le Noir fournit un véritable symbole."[21] Baudelaire ne cesse pas de se refléter dans son propre portrait du monde tropical.

Comme sa représentation de la société tropicale, son portrait de la femme noire tient à la fois de la réalité et de l'idéal. Les proportions physiques de cette femme, telle qu'elle paraît dans la poésie baudelairienne, restent, en général, conformes à la physionomie de sa race, surtout des Bochimans de l'Afrique australe que Baudelaire aurait pu rencontrer au cours de son voyage de 1841-1842. De même, le port général de la femme noire, ce mol balancement du corps que Baudelaire trouve chez Dorothée (ou ce "dandinement difficile à décrire" que

---

[21] Hoffmann, op. cit., pp. 152-153.

Fromentin remarque chez les Négresses de l'Afrique du Nord) peut revêtir le caractère érotique que la poésie baudelairienne confère aux femmes de couleur.

Mais formes physiques et érotisme de la femme noire, tout se transforme vite, chez Baudelaire, en matière d'esthétique, même de spiritualisme: le corps de la Malabaraise est d'une harmonie qui fait "rêver l'artiste pensif"; Dorothée incarne également la beauté antique, celle des statues de marbre que l'Europe enferme dans ses musées; Jeanne Duval reçoit tous les attributs de la Beauté idéale: sensualité, ambiguïté, froideur, impassibilité. La beauté de la femme noire dépasse bien, chez Baudelaire, l'appel des sens. Associée à l'idéal de l'hermaphrodite ("Les Bijoux") et, par ses ornements et par le maquillage, rapprochée de la Femme idole qui doit "se dorer pour être adorée," elle aussi, ouvre la porte de l'Idéal.

Jeanne Duval est la suprême incarnation de la Femme baudelairienne. Comme la Beauté idéale et comme la femme charnelle, elle exerce chez Baudelaire le double effet d'attraction et de répulsion. Bien que la liaison de Jeanne et de Baudelaire soit l'histoire d'un grand amour, il importe de ne pas perdre de vue combien la Vénus noire s'est filtrée dans toutes les couches de la vie spirituelle et de l'esthétique de son amant, lui servant de réservoir de souvenirs et, donc, d'outil indispensable de la création poétique, attisant son spiritualisme de la douleur, et excitant chez le poète un sentiment de charité et de paternité, surtout pendant les dernières années de leur liaison. Parce que Jeanne, malgré toutes ses fautes, a fait naître chez Baudelaire ces nobles sentiments qui se rapprochent de la charité chrétienne, Jacques Crépet

l'a considérée comme un "vampire-rédempteur."[22] C'est le jugement que Baudelaire semble prononcer sur elle surtout dans les derniers poèmes du cycle qui lui est consacré. Dans "Duellum" et "Je te donne ces vers afin que si mon nom," Jeanne s'affirme comme une âme-soeur de Baudelaire, comme sa femme d'élection. Et c'est là un aspect du rôle spirituel de Jeanne que beaucoup de critiques baudelairiens n'apprécient pas suffisamment.

A chaque étape de l'étude de l'exotisme baudelairien, on constate qu'on a affaire aux idées de Baudelaire, soit quelques reflets de sa pensée sociale, soit son passéisme philosophique, soit son esthétique du Beau, soit son spiritualisme de la douleur. Robert Vivier a dit avec justesse que "tout nous avertit de ce que la poésie baudelairienne consistera surtout dans le maniement des idées."[23] Henri Peyre a également suggéré que l'importance littéraire dont jouit Baudelaire résulte du "contenu de pensée" qu'il y a dans sa poésie. Les poèmes de l'exotisme baudelairien ont ceci en commun avec tous les écrits de Baudelaire.

On a même l'impression que Baudelaire s'est intéressé moins au monde tropical réel, moins au Sauvage indien ou africain, moins aux conditions matérielles dans les colonies françaises qu'aux idées que ce monde, ce Sauvage et ces conditions sociales nourrissent en lui:

> Il m'arrivera souvent d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit.[24]

---

[22] Jacques Crépet, Propos sur Baudelaire, p. 143.

[23] Robert Vivier, op. cit., p. 79.

[24] Curiosités esthétiques, pp. 216-217.

Dans une étude sur l'exotisme tropical chez Baudelaire, on acquiert peu de connaissance du monde tropical réel. Par contre, le lecteur a l'impression de pénétrer de plus en plus l'âme, la sensibilité et la pensée de Baudelaire. Ce poète-critique est le parfait exemple de l'artiste qui, quel que soit son sujet, "ne sort jamais de lui-même."[25]

---

[25] Journaux intimes, Mon Coeur mis à nu, XXXIX, p. 95.

BIBLIOGRAPHIE

A. BIBLIOGRAPHIES

i. BIBLIOGRAPHIES SUR BAUDELAIRE

Austin, Lloyd J. "Etat présent des études sur Baudelaire," Forum for Modern Language Studies, 3, n° 4 (1967), 352-369.

Bart, B.F. "Recent Baudelaire Studies," Symposium, 13, n° 2 (Fall 1959), 308-320.

Cargo, Robert T. Baudelaire Criticism 1950-1967: A Bibliography with Critical Commentary. Alabama: University of Alabama Press, 1968.

Carter, A.E. Baudelaire et la critique française 1868-1917. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.

Hoy, Peter C. "Recensement bibliographique," Bulletin baudelairien. Centre W.T. Bandy d'Etudes Baudelairiennes, Vanderbilt University. Nashville, 1968-1974.

Peyre, Henri. Connaissance de Baudelaire. Paris: Corti, 1951, pp. 199-226.

Pichois, Claude. "Esquisse d'un état présent des études baudelairiennes," Information Littéraire, 10, n° 1 (janvier-février 1958), 8-17.

Trottman, Paul M. French Criticism of Charles Baudelaire: Themes and Ideas. Ph.D. Thesis, 1971. University of Georgia.

ii. BIBLIOGRAPHIES GENERALES

Klapp, Otto, éd. Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1960-

Lanson, Gustave. Manuel bibliographique de la littérature française moderne: XVI^e à XIX^e siècles. Paris: Hachette, 1931.

Modern Language Association of America. Annual Bibliography. Menaska, Wisconsin, 1947-

Rancoeur, René, éd. Bibliographie de la littérature française du moyen âge à nos jours. Paris: A. Colin, 1967-

Talvart, Hector. Bibliographies des auteurs modernes de langue française 1801-19--. Paris: Editions de la Chronique des Lettres Françaises, 1928-

Thième, Hugo Paul. Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930. Paris: Droz, 1933.

B. EDITIONS DES OEUVRES DE BAUDELAIRE

Baudelaire, Charles. Correspondance générale, éd. Jacques Crépet. 6 vols. Paris: Louis Conard, 1947.

----------. Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques, éd. H. Lemaître. Paris: Garnier Frères, 1962.

----------. Journaux intimes (Fusées, Mon Coeur mis à nu, Carnets), éd. Jacques Crépet et Georges Blin. Paris: José Corti, 1949.

----------. Juvenilia, Oeuvres posthumes, Reliquiae, éd. Jacques Crépet. 2 vols. Paris: Louis Conard, 1939.

----------. Les Fleurs du mal, éd. Antoine Adam. Paris: Garnier Frères, 1961.

----------. Oeuvres complètes, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

----------. Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, éd. Jacques Crépet. Paris: Louis Conard, 1928.

----------. Pauvre Belgique, éd. Jacques Crépet et Claude Pichois. Paris: Louis Conard, 1953.

----------. Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris), éd. Robert Kopp. Paris: Gallimard, 1973.

C. ETUDES CRITIQUES TRAITANT DE BAUDELAIRE

i. OUVRAGES

Asselineau, Charles. Charles Baudelaire, sa vie et son oeuvre. Paris: Lemerre, 1869.

Austin, Lloyd J. L'Univers poétique de Baudelaire: symbolisme et symbolique. Paris: Mercure de France, 1956.

Bandy, W.T. et Claude Pichois. Baudelaire devant ses contemporains. Paris: Editions du Rocher, 1957.

Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, traduit de l'allemand par Harry Zohn. London: N.L.B., 1973.

Blin, Georges. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1939.

Butor, Michel. Histoire extraordinaire: essai sur un rêve de Baudelaire. Paris: Gallimard, 1961.

Cargo, R.T., éd. A Concordance to Baudelaire's "Les Fleurs du mal." Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1965.

----------. Concordance to Baudelaire's "Petits Poèmes en prose." Alabama: The University of Alabama Press, 1971.

Chérix, Robert-Benoît. Commentaire des "Fleurs du mal." Genève: Pierre Cailler, 1949.

Citron, Pierre. La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Vol. 2. Paris: Minuit, 1961.

Crépet, Eugène. Charles Baudelaire: étude biographique, revue et complétée par Jacques Crépet. Paris: Massein, 1928.

Crépet, Jacques. Propos sur Baudelaire, rassemblés et annotés par Claude Pichois, préface de Jean Pommier. Paris: Mercure de France, 1957.

Dédéyan, Charles. Le Nouveau Mal du siècle de Baudelaire à nos jours; I: Du Postromantisme au symbolisme. Paris: Société d'Enseignement Supérieur, 1968.

Dufay, Pierre. Autour de Baudelaire: Poulet Malassis, Mme Sabatier. Paris: Cabinet du Livre, 1931.

Eigeldinger, Marc. Le Platonisme de Baudelaire. Neuchâtel: A La Baconnière, 1951.

Faguet, Emile. Dix-neuvième siècle: études littéraires. Paris: Boivin et Cie, s.d.

Ferran, André. L'Esthétique de Baudelaire. Paris: Hachette, 1933.

Flottes, Pierre. Histoire de la poésie politique et sociale en France de 1815 à 1939. Paris: La Pensée Universelle, 1976.

Galand, René. Baudelaire: poétiques et poésie. Paris: Editions A.G. Nizet, 1969.

Gautier, Féli. Charles Baudelaire. Paris: Editions de la Plume, 1903.

Gautier, Théophile. Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une étude sur la poésie française 1830-1868, éd. Eugène Fasquelle. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1911.

Jourda, Pierre. L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: le romantisme. Paris: Boivin, 1938.

Lalou, René. Vers une alchimie lyrique. Paris: Les Arts et le Livre, 1927.

Lasserre, Pierre. Le Romantisme français, nouvelle édition augmentée d'une préface. Paris: Calmann-Levy, 1919.

Leakey, F.W. Baudelaire and Nature. Manchester University Press, 1969.

McKenna, Andrew J. Baudelaire and Sartre: A Study in Comparative Analysis. Ph.D. Thesis, 1970. Johns Hopkins University.

Massin, Jean. Baudelaire entre Dieu et Satan. Paris: Juillard, 1946.

Milner, Max. Baudelaire: enfer ou ciel, qu'importe: la recherche de l'absolu. Paris: Plon, 1967.

Mossop, D.J. Baudelaire's Tragic Hero: A Study of the Architecture of "Les Fleurs du Mal." Oxford: Oxford University Press, 1961.

Peyre, Henri. Connaissance de Baudelaire. Paris: Corti, 1951.

----------. Baudelaire: pensées recueillies et classées. Paris: Corti, 1951.

Pommier, Jean. La Mystique de Baudelaire. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

Porché. François. Baudelaire: histoire d'une âme. Paris: Flammarion, 1944.

Praz, Mario. The Romantic Agony, trad. Angus Davidson. Cleveland et New York: The World Publishing Co., 1956.

Prévost, Jean. Baudelaire. Paris: Mercure de France, 1964.

Raymond, Marcel. From Baudelaire to Surrealism. New York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1950.

Richard, Jean-Pierre. Poésie et profondeur. Paris: Seuil, 1955.

Rouger, Jean. Baudelaire et la vérité littéraire des "Fleurs du mal." Paris: Les Nouvelles Editions Debresse, 1970.

Ruff, Marcel. L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne. Paris: Colin, 1955.

Sartre, Jean-Paul. Baudelaire. Paris: Gallimard, 1963.

Starkie, Enid. Baudelaire. Aylesbury, Bucks.: Watson and Viney Ltd., 1971. ("Penguin Books.")

Tournachon, Félix (alias Nadar). Charles Baudelaire intime: le poète vierge. Paris: Blaizot, 1911.

Vivier, Robert. L'Originalité de Baudelaire. Bruxelles: Palais des Académies, 1963.

Vouga, Daniel, Baudelaire et Joseph de Maistre. Paris: Corti, 1957.

Weinberg, Kurt. Henri Heine: "romantique défroqué, héraut du symbolisme français. New Haven: Yale University Press; Paris: Presses Universitaires de France, 1954.

Wood, Paul. Les Climats intérieurs chez Baudelaire: étude de quatre images. Thèse de maîtrise, 1974. The University of Alberta.

ii. ARTICLES

Antoine, Gérald et Claude Pichois. "Sainte-Beuve juge de Stendhal et de Baudelaire," Revue des Sciences Humaines, 85 (janvier-mars 1957), 7-34.

Austin, Lloyd J. "Baudelaire et l'énergie spirituelle," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967), 35-42.

----------. "Les 'Tableaux parisiens' un siècle après," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967, 433-447.

Badesco, L. "Baudelaire et la revue Jean Raisin," Revue des Sciences Humaines, 85 (janvier-mars 1957), 55-88.

Bandy, W.T. "The Literary Climate of Paris in 1857," French Review, 31 (1957-58), 192-196.

----------. "Baudelaire Today," L'Esprit Créateur, 13 (summer 1973), 95-99.

---------- et Claude Pichois. "Du Nouveau sur la jeunesse de Baudelaire: une lettre inédite à Banville," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 65, n° 1 (1965), 70-77.

Bonnefoy, Yves. "Les Fleurs du mal," Mercure de France, 322 (septembre-décembre 1954), 40-47.

Boon, J.-P. "Souvenir et création chez Baudelaire," Modern Language Quarterly, 32 (1971), 281-290.

Bornecque, Jacques Henry. "Les Petits Poèmes en prose de Baudelaire," Information Littéraire, 4 (novembre-décembre 1958), 177-182.

Bousquet, J. "Lettre sur Baudelaire," Revue des Sciences Humaines, 85 (janvier-mars 1957), 5-6.

Cargo, Robert T. "A Further Look at Baudelaire's 'Le Cygne' and Victor Hugo," Romance Notes, 9-10 (1967-69), 277-285.

Crépet, Jacques. "Les Derniers Jours de Baudelaire: lettres inédites de Mme Aupick à Poulet-Malassis," La Nouvelle Revue Française, 39 (1932), 641-671.

----------. "Un Manifeste baudelairien," Mercure de France, 270 (1er septembre 1936), 396-411.

Du Bos, Charles. "Méditations sur la vie de Baudelaire," Approximations (1965), 183-237.

Eigeldinger, Marc. "La Symbolique solaire dans l'oeuvre critique de Baudelaire," Etudes Françaises (mai 1957), 197-214.

----------. "La Symbolique solaire dans la poésie de Baudelaire," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 67 (1967), 357-374.

Faurisson, R. "Baudelaire: 'La Vie antérieure,'" L'Information Littéraire, 22 (1970), 147-149.

Feuillerat, Albert. "L'Architecture des Fleurs du mal," Studies by Members of the French Department of Yale University (1941), 221-330.

François, Carlo R. "'La Vie antérieure' de Baudelaire," Modern Language Notes, 73 (1958), 194-200.

Françon, Marcel. "L'Unité des Fleurs du mal," PMLA, 60 (1945), 1130-1137.

Gautier, Féli. "Documents sur Baudelaire," Mercure de France, 53 (15 janvier 1905), 190-204.

----------. "Documents sur Baudelaire: IV--Baudelaire, ses amis, ses ennuis," Mercure de France, 60 (1er avril 1906), 367-381.

Gély, C. "Baudelaire et Hugo: influences réciproques," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 62 (1962), 592-595.

Gilman, Margaret. "'L'Albatros' Again," Romanic Review, 41 (1950), 96-107.

----------. "Les Fleurs du mal in 1957," French Review, 31 (1957-1958), 196-203.

Grava, Arnolds. "L'Intuition baudelairienne et la vérité bipolaire," Revue des Sciences Humaines, 127 (1967), 397-415.

Hignard, H. "Charles Baudelaire, vie, oeuvres et souvenir personnel," La Revue du Lyonnais, 3 (juin 1892), 418-434.

Hoog, Armand. "The Romantic Spirit and the American 'Elsewhere,'" Yale French Studies, 4 (1953), 14-18.

Jones, Percy Mansell. "'Le Cygne,' An Essay in Commentary," dans The Assault on French Literature and Other Essays. Manchester: Manchester University Press, 1963, 121-132.

Jouve, Pierre-Jean. "L'Exposition de Baudelaire," Mercure de France, 332 (1958), 385-393.

----------. "'Le Spleen de Paris,'" Mercure de France, 322 (septembre-décembre 1954), 32-39.

Leakey, F.W. "Les Esthétiques de Baudelaire: le système des années 1844-1847," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967), 481-496.

----------. "Pour une étude chronologique des Fleurs du mal," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 67, n° 2 (avril-juin 1967), 343-346.

Lemaître, Henri. "L'Anglicisme spirituel de Baudelaire," La Table Ronde, 232 (1967), 71-78.

Lyons, John D. "A Prose Poem in the Nominal Style: 'Un Hémisphère dans une chevelure,'" L'Esprit Créateur, 13, n° 2 (Summer 1973), 137-143.

Maire, G. "Un Essai de classification des Fleurs du mal et son utilité pour la critique," Mercure de France, 65 (1907), 260-280.

Mein, Margaret. "Baudelaire and Symbolism," L'Esprit Créateur, 13, n° 2 (Summer 1973), 154-165.

Moore, C.H. "Poursuite, identification et analyse du 'poème de rêve' dans la littérature du dix-neuvième siècle," Bulletin de l'APFUC (1975), 32-62.

Moorhead, Andrea. "Thanatos and Carnal Knowledge in Baudelaire's 'La Beauté,'" L'Esprit Créateur, 13, n° 2 (Summer 1973), 124-128.

Moreau, Pierre, "En marge du Spleen de Paris," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 59, n° 4 (1959), 539-543.

----------. "Baudelaire et l'évasion," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967), 381-395.

Mortelier, Christiane. "Soirée Baudelaire en Nouvelle Zélande," Le Français dans le Monde, 96 (avril-mai 1973), 16-22.

Peyre, Henri. "L'Image du navire chez Baudelaire," Modern Language Notes, 44 (1929), 447-450.

Pichois, Claude. "Baudelaire, Alexandre Dumas et le haschisch," dans Baudelaire: études et témoignages. Neuchâtel: A La Baconnière, 1967, 145-155.

----------. "Baudelaire ou la difficulté créatrice," dans Baudelaire: études et témoignages. Neuchâtel: A La Baconnière, 1967, 241-246.

Pommier, Jean. "Baudelaire et Hugo: nouvelles glanes," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967), 337-349.

Prarond, Ernest et J. Buisson. "Lettres à Eugène Crépet sur la jeunesse de Baudelaire," Mercure de France, 322 (septembre-décembre 1954), 5-31.

Roedig, Charles F. "Baudelaire and Synesthesia," Kentucky Foreign Language Quarterly, 5, n° 3 (1958), 128-135.

Ruff, Marcel. "Sur l'architecture des Fleurs du mal," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 37, n° 1 (janvier-mars 1930), 51-65; 37, n° 3 (juillet-septembre 1930), 393-402.

Sonnenfeld, Albert. "Baudelaire et Gide: La Porte étroite," La Table Ronde, 232 (1967), 79-90.

Starkie, Enid. "Baudelaire et l'Angleterre," La Table Ronde, 232 (1967), 51-70.

Valéry, Paul. "Situations de Baudelaire," Revue de France, 5 (septembre-octobre 1924), 224.

Vier, J. "Histoire, substance et poésie des Fleurs du mal," Archives des Lettres Modernes, 3, n° 23 (mai 1959), 46-58.

Wilcocks, R.W. "Towards a Re-examination of 'L'Héautontimorouménos,'" The French Review, 48, n° 3 (February 1975), 566-579.

Williet, Jean. "Baudelaire et le mythe du progrès," Revue des Sciences Humaines, 127 (juillet-septembre 1967), 417-431.

D. BAUDELAIRE ET LES ARTISTES

i. OUVRAGES

Catlin, George. Illustration of the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians in a Series of Letters and Notes. London, 1841; Philadelphia, 1913.

----------. Letters and Notes on the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians. New York: Dover Publications Inc., 1973.

Chesneau, Ernest Alfred. Peintres et statuaires romantiques. Paris: Charavay Frères, 1880.

Delacroix, Eugène. Journal, éd. André Joubin, édition revue et augmentée. 3 vols. Paris: Plon, 1932.

----------. Voyage au Maroc 1832: lettres, aquarelles et dessins, éd. André Joubin. Paris: Les Beaux Arts, 1930.

Easton, M. Artists and Writers in Paris: The Bohemian Idea 1803-1867. London: Arnold, 1964.

Fontainas, André. Histoire de la peinture française au XIX^{e} siècle (1801-1900). Paris: Société du Mercure de France, 1906.

Friedlaender, Walter. David to Delacroix, trad. Robert Goldwater. Harvard University Press, 1952.

Fromentin, E. Un Eté dans le Sahara. Paris: Alphonse Lemerre, 1874.

----------. Une Année dans le Sahel. Paris: Plon-Nourrit, 1921.

Grappe, Georges. Constantin Guys. Berlin: Verlagsanstalt für Literatur und Kunst, s.d.

Marcos, Fouad. Fromentin et l'Afrique. Montréal/Sherbrooke: Editions Cosmos, 1973.

Mayne, Jonathan, éd. et trad. Baudelaire; Art in Paris 1845-1862: Salons and Other Exhibitions. London: Phaidon Press, 1965.

Moss, Armand. Baudelaire et Delacroix. Paris: Nizet, 1973.

Quimby, George L. Indians of the Western Frontier: Paintings of George Catlin. Chicago Natural History Museum, 1958.

Robaut, Alfred. L'Oeuvre complet de Eugène Delacroix. New York: Da Capo Press, 1969.

Sloane, Joseph C. French Painting between the Past and the Present: Artists, Critics, and Traditions from 1848-1870. Princeton: Princeton University Press, 1951.

ii. ARTICLES

Barrière, Gérard. "Delacroix et Dégas et les Etats-Unis," Connaissance des Arts, 295 (septembre 1976), 70-73.

Beetem, Robert N. "George Catlin in France: His Relationship to Delacroix and Baudelaire," Art Quarterly, 24, n° 2 (Summer 1961), 129-145.

Delaborde, Henri. "L'Art français au Salon de 1859," Revue des Deux Mondes, 21 (1er juin 1859), 497-532.

Geoffroy, Louis de. "Salon de 1850," Revue des Deux Mondes, 9 (1er mars 1851), 926-965.

Giraud, Jean. "George Catlin 'le cornac des Sauvages' et Charles Baudelaire," Mercure de France, 107 (16 février 1914), 875-882.

Kelly, David J. "Delacroix, Ingres et Poe: valeurs picturales et valeurs littéraires dans l'oeuvre critique de Baudelaire," Revue d'Histoire Littéraire de la France, 71 (1971), 606-614.

Mantz, Paul. "Le Salon de 1859," Gazette des Beaux-Arts, 2 (1er juin 1859), 271-299.

Mouton, Jean. "Baudelaire et Ingres," Le Français dans le Monde, 12 (octobre-novembre 1962), 2-6.

E. BAUDELAIRE, LE MONDE TROPICAL ET LA FEMME NOIRE

i. OUVRAGES

Bassim, Tamara. La Femme dans l'oeuvre de Baudelaire. Neuchâtel: A La Baconnière, 1974.

Valeynes, René. Baudelaire et les femmes. Paris: Editions Nilsson, s.d.

ii. ARTICLES

Auzas, Auguste. "Lettres de Mme Vve Aupick à Charles Asselineau," Mercure de France, 99 (1912), 225-257.

Braun, S.D. "Baudelaire and the Courtisan," Kentucky Romance Quarterly, 15 (1968), 237-243.

Clark, Beatrice S. "Elements of Black Exoticism in the Jeanne Duval Poems of the Fleurs du mal," College Language Association Journal, 14 (1970), 62-74.

Crépet, Jacques. "Charles Baudelaire et Jeanne Duval," La Plume, 10 (15 avril 1898), 242-244.

Deguy, Michel. "Le Corps de Jeanne (remarques sur le corps poétique des Fleurs du mal)," Poétique--Revue de Théorie et d'analyse littéraires, 1-4 (1970), 334-347.

Feuillerat, Albert. "Baudelaire est-il allé en Inde?" French Review, 17 (1944), 249-254.

Fraisse, André. "L'Exotisme colonial chez Baudelaire," Tropiques (juin 1950), 40-41.

Hérisson, Charles d'. "Le Voyage de Baudelaire dans l'Inde: histoire d'une légende," Mercure de France, 328 (1960), 449-475.

Hérisson, Charles d'. "A propos de Baudelaire en 1841 et 1842," Mercure de France, 338 (1960), 449-475.

----------. "Le Voyage de Baudelaire: le séjour au Cap de Bonne Espérance en 1841," Mercure de France, 335 (1959), 637-673.

Mora, Edith. "Baudelaire et la femme," dans Journées Baudelaire: Actes du Colloque. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1968.

Pasinetti, P.M. "The Jeanne Duval Poems in Les Fleurs du mal," Yale French Studies, 1, n° 2 (1949), 112-118.

Pichois, Claude. "Du nouveau sur Jeanne Duval," Revue d'Histoire Littéraire de la France (avril-juin 1955), 191-205.

----------. "Baudelaire et le mundus muliebris," dans Baudelaire: études et témoignages. Neuchâtel: A La Baconnière, 1967, 156-162.

----------. "Les Plus Aimées," Nouvelles Littéraires (6 juin 1967), 10.

Pommier, Jean. "Les Anges des Fleurs du mal," dans Studies in Modern French Literature Presented to P. Mansell Jones. Manchester University Press, 1961, 248-262.

Ridge, G. "The 'femme fatale' in French Decadence," French Review, 34 n° 4, 352-360.

Rosenmark, Solange. "Le Voyage de Baudelaire à l'Ile Maurice," Revue de France, 5 (1921), 866-871.

Ruwet, Nicolas. "'Je te donne ces vers. . .': esquisse d'une analyse linguistique," Poétique, 5-8 (1971), 388-401.

F. AUTRES OEUVRES LITTERAIRES ET CRITIQUES

a. OUVRAGES

Camus, Albert. L'Etranger. Paris: Gallimard, 1957.

----------. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942.

Chateaubriand, François Auguste René, vicomte de. Atala, édition critique avec introduction et notes par J.M. Gautier. Genève: Droz, 1973.

Chateaubriand, François Auguste René, vicomte de. René, édition critique avec introduction et notes par J.M. Gautier. Genève: Droz, 1970.

----------. Travels in America, trad. Richard Switzer. Lexington: University of Kentucky Press, 1969.

Darmesteter, James. L'Orientalisme en France dans Essais orientaux. Paris: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1883.

Duras, Mme de. Ourika. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1824.

Fanoudh-Siefer, Léon. Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la deuxième guerre mondiale. Nanterre: Publication de la Faculté de Lettres, Série B, Essais 3, 1968.

Gautier, Théophile. Mlle de Maupin, éd. Adolphe Boschot. Paris: Garnier Frères, 1955.

----------. L'Orient, éd. Eugène Fasquelle. 2 vols. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1907.

----------. Poésies complètes, éd. René Jasinski. 3 vols. Paris: Nizet, 1970.

----------. Voyage pittoresque en Algérie, éd. Madeleine Cottin. Genève-Paris: Droz, 1973.

Hoffmann, Léon-François. Le Nègre romantique: personnage littéraire et obsession collective. Paris: Payot, 1973.

Hugo, Victor. Les Orientales. Paris: J. Helzel, s.d.

Lisle, Leconte de. Poèmes antiques. Paris: Lemerre, s.d.

Meester, Marie E. de. Oriental Influences in the English Literature of the 19th Century. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915.

Mercier, Roger. L'Afrique noire dans la littérature française: les premières images (XVII^{e}-XVIII^{e} siècles). Dakar: Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1962. ("Publications Section Langues et Littératures.")

Montesquieu, C.L. de S. Oeuvres; III: L'Esprit des lois, éd. MM. Destruit de Tracy et Villemain. Paris: Chez Dalibon, 1827.

Nerval, Gérard de. Voyage en Orient, texte établi et annoté par Gilbert Rouger. 4 vols. Paris: Imprimerie Nationale de France, 1950.

Ronsard, Pierre de. Poésie choisie, éd. Pierre de Nolhac. Paris: Garnier Frères, 1969.

Saint-Pierre, Bernardin de. Voyage à l'Ile-de-France, dans Oeuvres complètes, éd. L. Aimé-Martin. Paris: P. Dupont, 1826.

----------. Paul et Virginie, éd. V.P. Underwood. Manchester: The University Press, 1942.

Senghor, Léopold S. Poèmes. Paris: Seuil, 1964.

Schwarz, W.L. The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1927.

Solovieff, Georges. Mme de Staël, choix de textes, thématique et actualité. Paris: Editions Klincksieck, 1974.

Staël, Mme de. De l'Allemagne. Paris: Garnier Frères, s.d.

----------. De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, éd. Paul Van Tieghem. 2 vols. Genève: Droz; Paris: Minard, 1954.

Summers, Vera. L'Orientalisme d'Alfred de Vigny. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930.

b. ARTICLES

David, Henri. "L'Exotisme hindou chez Théophile Gautier," Revue de Littérature Comparée, 9 (1929), 515-564.

Kaufman, P. "Defining Romanticism: A Survey and a Programme," Modern Language Notes, 10 (1925), 193-204.

Maeylan, E.F. "L'Evolution de la notion de l'amour platonique," Humanisme et Renaissance, 5, n° 3 (1938), 437-439.

Ower, Jean. "Manichean Metaphor: The Black African in Modern Literature," Mosaic, 2, n° 2 (Winter 1969), 1-12.

Picon, Gaëtan. "Entre Baudelaire et les tam-tams," Nouvelles Littéraires (1 August 1963), 1, 10.

G. ETUDES GENERALES

a. OUVRAGES

Bachelard, Gaston. La Poétique de la rêverie. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Beauvoir, Simone de. Le Deuxième Sexe; I: Les Faits et les mythes. Paris: Gallimard, 1949.

Béguin, Albert. Les Indes, l'Inde. Neuchâtel: A La Baconnière, 1953.

Cahm, Eric. Politics and Society in Contemporary France (1789-1971): A Documentary History. London: Harrap, 1972.

Cobban, Alfred. A History of Modern France; II: From the First Empire to the Fourth Republic 1797-1954. London and Tunbridge: Penguin Books, 1962.

Corrie, Joan. A.B.C. of Jung's Psychology. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1927.

Evans, Richard I. Carl Jung. Princeton, New Jersey: D. Van Nostrand Company Inc., 1964.

Gobineau, M.A. de. Essai sur l'inégalité des races humaines. 4 vols. Paris: Firmin Didot Frères, 1853.

Graves, Robert. The Greek Myths. New York: George Braziller, Inc., s.d.

Grimal, Pierre, éd. Larousse World Mythology. London: Paul Hamlyn, 1965.

Toussaint, Auguste. Histoire de l'Ile Maurice. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

Vidalenc, Jean. La Société française de 1815 à 1848. Paris: Marcel Rivière et Cie, 1973.

b. ARTICLE

Senghor, Léopold S. "Qu'est-ce que la négritude," Etudes françaises, 3. n° 1 (février 1967), 3-20.